# نقد 21

العدد الرابع/ مارس 2022م

مجلة نقدية شهرية تصدر مؤقتاً بصيغة PDF

NAQD 21
Critic Magazine

أدب
## الإيرونيكية فن أم ابتذال؟

سينما
## صناعة البورنو: تاريخ من المنع والمصادرات

فوتوغرافيا
## تاريخ العري من الإبداع إلى الابتذال

كوميكس
## بطلات خارقات الإثارة

محمود الغيطاني

# سينما المشاعر المنتهية الصلاحية

## وونج كار واي

王家衛



## صناعة النقد!

في مُحادثة هاتفية استمرت حوالي تسع عشرة دقيقة بيني وبين الصديق الشاعر سمير درويش، رئيس تحرير مجلة ميريت الثقافية، قال لي جملة مُهمة لا يمكن تخطيها، حينما أبدى لي مُلاحظته قائلا: أرجو أن يتسع صدرك لمُلاحظتي، لكني أرى أن مجلة "نقد 21"، مع أهميتها وضرورتها الآن، لا يوجد فيها أقلام مصرية إلا نادرا، وهذا أمر مُدهش؛ لأنها تصدر من مصر، ورئيس تحريرها مصري!
لا يمكن إنكار أن مُلاحظة العزيز سمير حقيقية، لكني رددت عليه بواقعية: كم عدد النقاد في مصر الآن، ومن منهم مُخلص بحق للعملية النقدية، وهل كل من سأطلب منه الكتابة سيكتب من دون مُقابل؛ لا سيما وأننا مجلة غير ممولة؟
كما أضفت أمرا مُهما في ردي عليه: إن هذه المجلة اسمها "نقد"، أي إنني أرغب في دراسات نقدية حقيقية، وليس مُجرد عروض للكتب، أو تلخيص لمحتوى الفيلم، فيما يُطلق عليه الكثيرون مُسمى النقد، وهو بعيد كل البُعد عن المجال النقدي؛ فكل من كتب عرضا لكتاب أطلق على نفسه صفة ناقد، وهو أبعد ما يكون عنها، كذلك الأمر في المجال السينمائي، فكل من لخص محتوى الفيلم، وكتب "ريفيو" أطلق عليه كتابة نقدية رغم أن البون شاسع بين النقد وما يصفون به كتاباتهم، وأنا أبتغي، في الحقيقة، مستوى نقدي حقيقي لهذه المجلة، أريد إعادة إحياء العملية النقدية، وتفعيل دورها الثقافي الذي لا يمكن الاستغناء عنه، وهو المستوى الذي لن أتنازل عنه، وستظل عليه المجلة في مُؤشر تصاعدي عددا بعد الآخر.
لكن، هل معنى ذلك أن مصر قد باتت جدباء من المواهب النقدية الحقيقية؟!
بالتأكيد لا، فهي زاخرة بالمواهب الحقيقية، والجادة، والمُخلصة، والبعيدة عن المصالح، والتي لا يعنيها سوى الكتابة الحقيقية، والخالصة لوجه الثقافة، لكن، بما أن الوسط الثقافي زاخر بالكثير من الفساد، والشلليات؛ فنحن لا نعرف السبيل لهذه الكتابات الجادة؛ لذا فمجلة "نقد 21" مُتاحة للجميع، حتى لو لم نسمع عنهم من قبل، حتى لو كانت كتاباتهم التي سيقدمونها هي النشر الأول لهم في حياتهم؛ فما دامت الكتابة صادقة وحقيقية، فهي مُرحب بها في "نقد 21"؛ لأننا لا نعتمد فيها على الأسماء العظيمة، والنجوم في عالم الثقافة- فمُعظم النجوم في الثقافة والفن مُجرد ظواهر كاذبة، فقاعات لا معنى لها، أساطير ساعد في تضخيمها وصعودها شللها، وإعلام السوشيال ميديا الزائف والجاهل- بل نحن نعتمد، في المقام الأول، على الصدق في الكتابة، والإخلاص للعملية النقدية، أما عن الأسماء الديناصورية، فهي لا تعنينا؛ لأننا جميعا نعرف بعضنا البعض، ونعي جيدا من هو الحقيقي، ومن هو الزائف في هذا المجال.
حينما بدأت تجربة "نقد 21" مع الصديق الفنان التشكيلي والروائي ياسر عبد القوي كنت أعرف أن الأمر ليس بالهين، وإني في حاجة إلى الاعتماد الكلي والكامل على علاقاتي الشخصية بالنقاد والكتاب على مستوى الحياة الثقافية العربية، وهو ما حدث بالفعل، فلم أعتمد على ما يأتيني من مقالات- والتي هي في غالبها رديئة، تغلب عليها الغثاثة، والسطحية- بل كنت أُحدد المحاور التي نرغب في الحديث عنها، ثم أتحادث مع الأصدقاء من النقاد لأطلب منهم الكتابة، ولا أنكر أنهم كانوا يرحبون عن طيب خاطر.
إذن، فهي تجربة قائمة على جهود شخصين اثنين، أحدهما يجمع مادة العدد، ويراجعها لغويا، ويحررها، والثاني يقوم بالإخراج الصحفي والفني، ورغم ذلك خرجت كما يليق بها، وما يليق بثقافة مصرية عريقة، ولعلي في هذا المقام لا أستطيع إغفال دور الروائية والمُترجمة المغربية سلمى الغزاوي التي تقوم بالكثير من الجهد من أجل التنسيق بين المجلة ونخبة من المُترجمين الذين نشرف بوجودهم معنا، فضلا عن ترجماتها البديعة التي تترجمها لنا خصيصا.
هذه مجلة للجميع، وليست لأسماء مُعينة، لكن هؤلاء الجميع لا بد لهم من الإخلاص في العملية النقدية في المقام الأول، لأننا من خلال هذه المجلة لا نستهدف المجد الشخصي- رغم عدم قدرتنا على نفي ذلك، فهو جزء مما نقوم به لأنفسنا- لكننا نستهدف مع مجدنا الشخصي، ومقدرتنا على صناعة ثقافة حقيقية، ورصينة، وثابتة، ومُختلفة التأكيد على استعادة دور مصر الريادي والتاريخي في المجالين الثقافي والفني، وهو الدور الذي كان بمثابة القاطرة مُنذ بدأنا جميعا نعرف مفهوما الثقافة والفن.
صحيح، أننا، والعالم أجمع نمر بفترة اضمحلال، ومَوات، وركود ثقافي، لكني لا أعتقد أن الدور الثقافي الذي لعبته مصر على مر القرون، وما زالت تلعبه، وأظن أنها ستستمر فيه قد يخبو؛ لذا فهذه التجربة هي محاولة نشطة، وحقيقية للتأكيد على هذا الدور الثقافي، والذي ستستمر فيه، وقد تكون- في جانب من جوانبه- استعراضا مصريا في المجال الثقافي؛ للتأكيد على أنها ستظل تمنح الجميع الكثير من ثقافتها.
"نقد 21" هي مجلة للجميع، مصريين، وعرب؛ لذا فهي تشرع أبوابها لكل من هو مهموم بالعملية النقدية، وليست قاصرة على المصريين فقط، ولا على غيرهم من الأقطار الأخرى، كما لا يفوتنا أننا حينما قلنا في افتتاحية العدد الماضي: إن هذه مجلة للنُخبة فقط، فنحن نؤكد على هذا المفهوم، لكن مفهوم النُخبة لدينا يختلف عن المفهوم المُبتذل لدى العامة؛ فالنُخبة لدينا هم من يتقنون الكتابة فقط- وليس الأسماء البراقة ممن تمت صنيعتهم كنجوم- أي أن هذه التجربة قد وضعت نصب عينيها صناعة كوادر ثقافية جديدة من أي قطر عربي ما دام لديهم الاستعداد الحقيقي للكتابة الجادة، ولعلنا لاحظنا أن الصديق المُمثل المصري أشرف سرحان يكتب معنا مُنذ العدد الأول مقالاته النقدية السينمائية التي نعتز بها، رغم أن أشرف لم يمارس الكتابة النقدية من قبل، لكني كنت أُدرك جيدا- بحُكم صداقتنا- ثقافته ونظرته النقدية الواعية التي كانت في حاجة إلى من يقول له: اكتب، وبالتالي بتنا نستمتع به كناقد كما استمتعنا به كمُمثل سينمائي، وفي أعداد قادمة سنقرأ للعديدين ممن لم يكتبوا من قبل، لكنهم حينما بدأوا الكتابة بدأوها كبارا وليسوا كالكثيرين من الغوغاء ممن نراهم اليوم على وسائل التواصل الاجتماعي.
هذه المجلة هدفها الأساس ليس صناعة ثقافة حقيقية ومُختلفة فقط، ولا تصبو إلى مُجرد تحريك الماء الراكد، والخروج من حالة الموات الثقافي العربي الذي نحيا فيه، بل هي تضع نصب عينيها، في المقام الأول، صناعة نقاد جُدد يمكن لهم الاستمرار والنهوض بالعملية النقدية والرفع من شأنها.

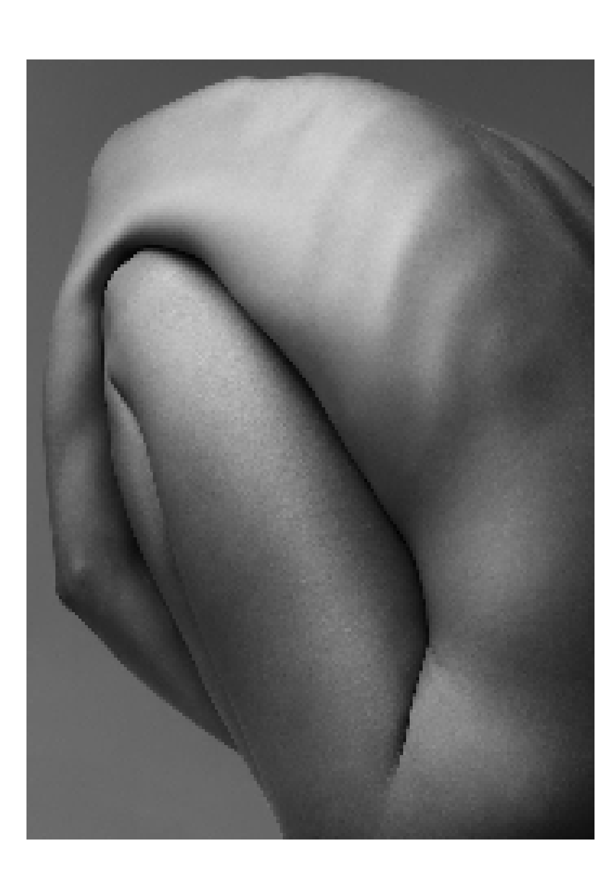
محمود الغيطاني

العـدد الرابع
مارس 2022م

نقد 21
مجلة نقدية مستقلة
تصدر شهريا بتقنية PDF مؤقتا



لوحة الغلاف
فوتوغرافيا للفنان الألماني:
كلاوس كامبرت
KLAUS KAMPERT
من مجموعة:
On Body Forms






رئيس التحرير
محمود الغيطاني
leclub44@yahoo.com
مدير التحرير والمخرج الفني
ياسر عبد القوي
Abdelkawy.yasser@gmail.com

FaceBook:
https://www.facebook.com/Naqd21Magazine

E-Mail:
editor.naqd21magazine@gmail.com

فهرس العدد:



نقد 21
العدد الرابع/ مارس 2022م
NAQD 21
الإيروتيكية فن أم ابتذال؟
صناعة البورنو: تاريخ من المنع والمصادرات
تاريخ العري من الإبداع إلى الابتذال
بطلات خارقات الإثارة


ADIM STEIN PHOTOGRAPHY


ملف العدد:
الإيروتيكية
فن أم
ابتذال

أدب

# ورقة التوت: تأصيل الخوف من "جسد المرأة" العاري!



أمين الزاوي
الجزائر

تلك ثقافة متوارثة ومُتأصلة بعُمق في اللاوعي الجمعي والفردي العربي والمغاربي والإسلامي بشكل عام، أعني بها ثقافة الخوف من مواجهة "الجسد الأنثوي العاري"، إنها ثقافة تغتصب الخيال مُنذ عصور، حتى أصبح مفهوم "العري" لدينا هو مفهوم مُضاد "للعفة"، ولعل أسطورة "ورقة التوت"، أو "ورقة التين" التي تستر وتُخفي بعضا من جسد حواء الطبيعي العاري، جسد البدء، كما تناقلتها الثقافات الأسطورية والخرافية والدينية الشعبية، والتي تجسدت في شكل صورة بسيطة- صورة حواء وآدم- لا يزال الواحد منا يتذكر تفاصيلها مُعلقة على جدران كل البيوت المتواضعة التي فتحنا عليها أعيننا ونحن في سن الطفولة البريئة، تلك الصورة لم تكن بريئة، لقد حفرت في ذهننا وفي مشاعرنا وفي تصورنا للعالم وللمرأة، ولجسد المرأة أساسا، مفهوما مُعينا "للجميل" الأنثوي، وللمُختلف "الجسدي" ما بين الذكر والأنثى.

أتصور أن "جرح" الخوف من جسد الأنثى ومن تفاصيله العارية بدأت مع علاقتنا بهذه الصورة، صورة حواء وورقة التوت، أو التين سواء أكانت مُجسدة في "رسم" شعبي بسيط، أو في حكاية ظلت تُروى شفويا جيلا بعد جيل، ولا تزال حتى الآن تعيش في تصوراتنا اللاواعية، من هنا جاءت فكرة لَعْنِ "الشهوة" وذم "الشهوانية" لدى الإنسان المُسلم، تلك الشهوانية التي هي حالة إنسانية طبيعية لا يمكن أن نفَرِّغ "الإنسان" ككائن منها، إنها "المكون" الوحشي-الإنساني الجميل.

إن الخوف من مواجهة "العاري" الأنثوي، في المُجتمعات العربية والمغاربية، هو الذي رحّلَ "الجنس" إلى منطقة "الظلام"، أدخله منطقة "السواد"، ألقى به في حضن "الليل"، خلف الأبواب، تحت الأغطية، وفي مثل هذه "اللحظة" الخائفة المُظلمة، التي هي في واقع الأمر "قمع" مُقنّع، يتم مُمارستة "المنع" على الجسد الأنثوي، على المرأة، من التعبير عن "الشهوانية" كحق إنساني مبدئي، لأنه وفي حالة ظهر هذا "النزوع الشهواني" أو "الرغبة الحسية الحميمة" عند المرأة،

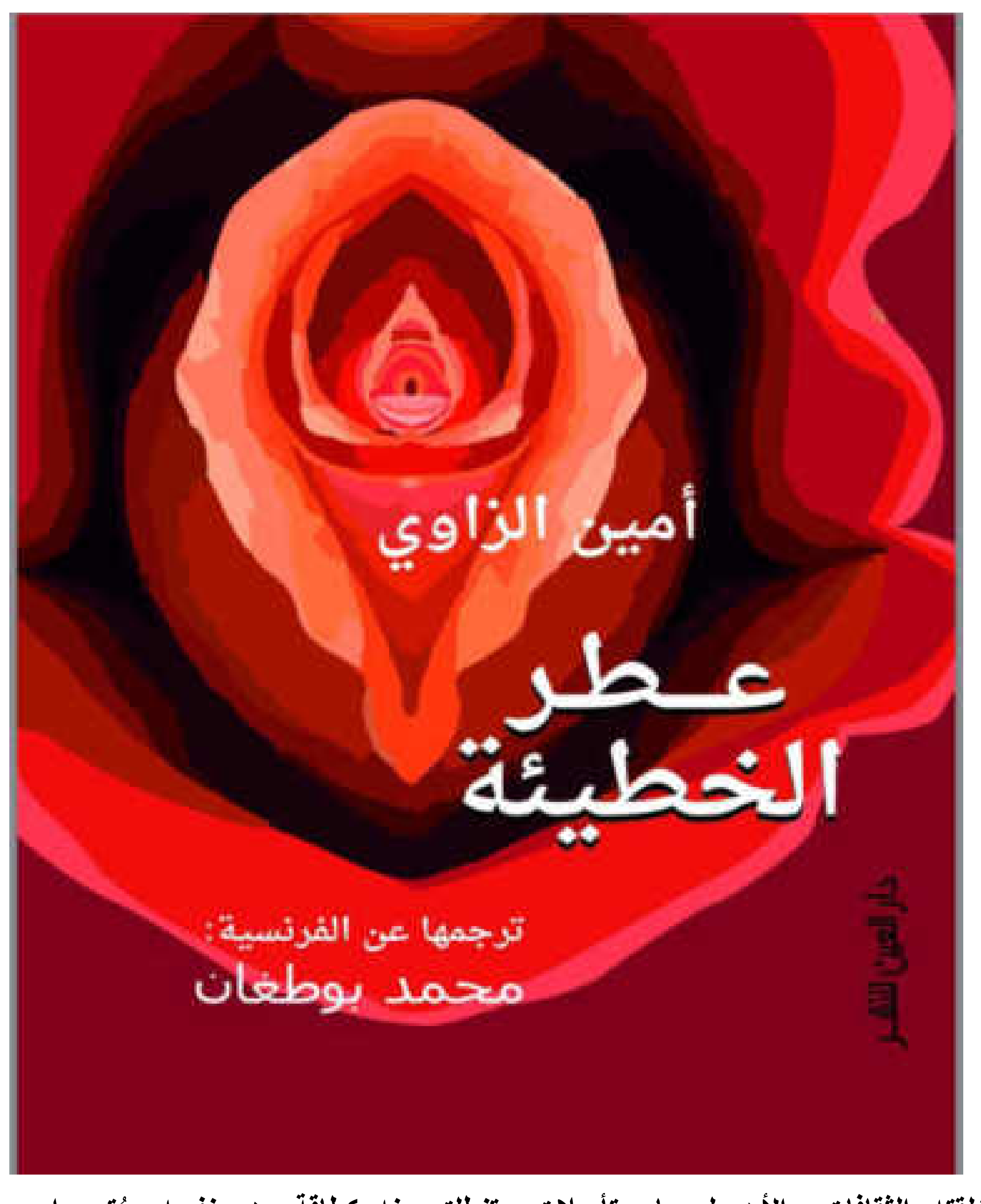
يتم على الفور، في "الذهنية الذكورية"، إحالة هذه المرأة إلى مُعسكر "العهر"، "تسفيرها" إلى قطاع "الاستهلاك"، لذلك يُلاحظ علماء التحليل النفسي Psychanalystes وعلماء الجنس Érotologues أن الجنس الإسلامي يسكن منطقة "الصمت"، و"الصمت" هنا مرادف "للكبت" الناتج عن غياب "اللغوي" في لحظات "التلاحم" الشهواني، تتم مُمارسة "الجنس الإسلامي" من دون لسان، حتى لا ينكشف "المستور" ولا تُرفع "ورقة التوت"، أو "ورقة التين" الوهمية من "ذهن" و"خيال" الذكورة المقموعة، ذكورة مقموعة هي الأخرى من دون وعي منها لذاتها المُغتصبة.

إن الإبقاء على جسد المرأة في منطقة "الظلام"، في منطقة "السواد" المُدثر بورقة التوت، هو محاولة تثبيت وتكريس واستمرار وتوسع "للهيمنة" الذكورية الكاذبة في لحظة "الجنس" كصورة للسيطرة التي يمتلكها في الفضاء الاقتصادي والاجتماعي والديني والسياسي. تسمح "ورقة التوت" التي على بعض جسد حواء في الصورة المادية أو الشفوية لا يهم، بنقل المعركة، معركة الهيمنة الاقتصادية والسياسية والدينية، من الفضاء العام إلى جغرافية "السرير".

إن "الجسد" فانٍ، ذائب، لذلك فالجنس الإسلامي يخاف منه، يخاف أن "يلوّث" الروح الباقية "الأبدية"، وبالتالي يَجُرُّ "الروح" إلى منطقة "التعفن" و"التوسّخ" و"الابتذال" المادي.

إن الخوف من العري الأنثوي، عري جسد المرأة، هو خوف أيديولوجي أساسا، لأن تحريرها الرمزي من "ورقة التوت"، هو الدخول في صراع مكشوف بين جسدين وكيانين كاملين ومُختلفين، يرفض أحدهما أن يتحولا جسد الأنوثة والذكورة" إلى "المُتكاملين".

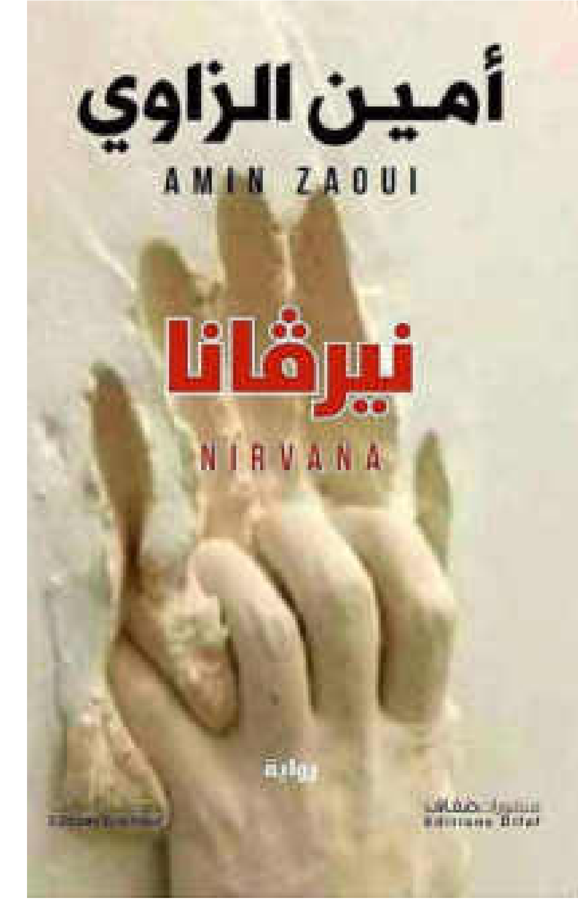
ألم يَقُلِ النص القرآني نفسه وبوضوح: "لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم"، مما يدل على أن الجسد جميل في قوامه دون زيادة ولا نقصان؟ فليس هناك في الجسد، فلسفيا وجماليا، ما يدعو للعيب، بل إن مفهوم "العيب" و"النفور من العري" خلقته الثقافات والأيديولوجيا وتأويلات الفقهاء الذكور لتكريس الهيمنة من داخل الدين نفسه.




لقد فَرَّغَتِ الأيديولوجيا الذكورية المُستندة إلى قراءات وتأويلات صاغها بإحكام ذكوري فقهاء الإسلام السياسي بكل فروعه ومدارسه وعلى مرّ العصور وحتى أيامنا هذه، الجَسَدَ الأنثوي من قيمته الروحية الجمالية وأدخله في باب البضاعة والتجارة، وتمت مُحاربة الثقافة الصوفية التي تحيل على تصور جمالي مُدهش للجسد الأنثوي، حيث يلتقي "الشهواني" الإنساني المادي فيه بالبُعد الماورائي الذي هو منطقة أخرى لا يمكن تحريرها إلا بتحرر الجسد/ المادة.

لا يمكن للروحانيات أن تكون حرة ومُتحررة لربها وأمام ربها إلا إذا كان الجسد الذي تنطلق منه كطاقة، هو نفسه، مُتحررا، حرية كاملة، من دون ورقة التوت، أو ورقة التين التي ما هي إلا عبارة عن "كذبة" أيديولوجية ذكورية كبيرة وفاعلة. ما "الحجاب" و"النقاب" الذي تحولت بموجبه صورة حواء- المرأة البدء- من جسد يخفي بعض أعضائه بورقة التوت أو ورقة التين إلى صورة "غطاء" كامل يغيّب المرأة/ الواقع عن واقعها، وقد نتج عن ذلك أن تحولت المرأة وجسد المرأة كله إلى منطقة "الشهوانية" وتم طردها من منطقة "الإنسانية" المُتعددة، تحت خطابات تدعي "تكريمها".

لكي تتم السيطرة بإحكام على جسد المرأة فقد تم نقل مفهوم "الغطاء" من منطقة "العادة الاجتماعية" إلى مرتبة الشريعة والفرض والواجب وما إلى ذلك، والهدف




منه هو البحث عن تقديس كاذب لسجن الجسد الأنثوي، وهي عملية يراد منها في الأصل البحث عن تكريس للأيديولوجيا الذكورية.

فالتأكيد على الحجاب، حجب الجسد، أي على ورقة التوت التي كانت تغطي "العورة"، أي جزء من الجسد، جسد حواء كما في الصورة الأسطورية أو الشعبية الدينية، هو بحث عن تبرير الانتقال من "إخفاء" جزء من جسد أنثوي إلى إخفاء جسد كامل، وبإخفاء الجسد الكامل، بحجة أنه جسد أعور، بهذا المنطق أصبح نصف البشرية أعور، والعوراء بمعناها "القبيحة"، وغير "الجميلة" و"الفتنة" والتي "قوامها" مشبوه، والفضيحة المُجسدة في جسد الأنثى، هذا النقاش عن "العورة" و"العوراء"، أي عن الجسد، والذي يدور، في الحقل السياسي والأخلاقي والديني، مُنذ قرن تقريبا عند العرب والمُسلمين هو نقاش في الأساس يقوم على أطروحة مركزية هي: مَنْ، وكيف نملك جسد المرأة؟ بغية تحقيق هيمنة الذكر، عادت الأيديولوجيا إلى الاستثمار في فكرة مركزية، وهي فكرة زرع "صورة الشيطان" في جسد المرأة، ومنها تفرعت أفكار أخرى: تثمير فكرة "العيب"، التأكيد على فكرة "الانظافة" جسد المرأة.

لكن حين نُدقق في واقع المُجتمعات العربية والمغاربية، من الناحية السلوكية الفردية والجماعية، والتي يسكنها هاجس "العيب"، و"غض الطرف"، و"الحجاب"، و"النقاب"، و"ورقة التوت"، و"ورقة التين" فإننا نكتشف بأننا أمام مُجتمع يعيش حالة من "الشهوة المقموعة"، حيث يعاني الفرد والجماعة من حالة "الإحباط الجنسي" Frustration العالي التوتر، وفيه يبدو جسد المرأة "فضيحة"، و"خطيئة"، و"جريمة" يجب طمس معالمها.

## جسد المرأة من ورقة التوت إلى الحجاب إلى مُصادرة ملكيته:

المرأة في العالم العربي والمغاربي والإسلامي، بشكل عام، لا تمتلك جسدها الأنثوي، فهي تُقِيم فيه ولا تملكه، إنها تشبه شخصا يستأجر جسدا للسكن فيه إلى حين، مُنذ أن تصل الفتاة سن البلوغ، والبلوغ هو سن الشهوة أو التشهي، والشهوة أو الاشتهاء أو التشهي تحددها رغبة الرجل الذكر لهذا الجسد، أي شهوة الرجل هي التي تُحدد سن البلوغ، أي ساعة الجنس بالأساس، لأن الزواج عند المُسلمين هو "النكاح"، وبمُجرد أن يعوي ذنب "الذكر"؛ يتحول هذا الجسد إلى ساحة مسموحة للجنس، ساحة للوغى بين الذكور، وحين العودة إلى كتب الأقدمين من الفقهاء؛ سنجد ما لا يمكننا تصديقه من "الخبل" الفكري الذي يدل على "الهوس" الجنسي المرضي، كالحديث عن تزويج الرضيعة! وعن مُمارسة الجنس مع الرضيعة! وكيف ومتى؟ ومُمارسة الجنس مع الميتة! وتحريم الاختلاء مع الابنة خوفا من الشهوة!

بمُجرد أن يتحول جسد المرأة إلى "شهية" للافتراس الذكوري؛ تنتقل ملكيته من صاحبته/ المرأة إلى مالك آخر، المالك الآخر ليس فردا واحدا، بل هم كُثُر، فهو الزوج، والأب، والابن، والأخ، والعم، والخال، وابن العم، والجار، وكل قبيلة الذكور المُحيطة بالفتاة، بذلك يختلط الجنس الإسلاموي بالبيدوفيليا المُقنعة، ولكي يأخذ هذا الاغتصاب شكلا قانونيا، يبحثون له عن تفسير أو تبرير في سلوك أو نص ثم يشرعون له فيما يسمى حديثا في "البرلمان" اليوم!

## فاقدة الشيء لا تعطيه:

فاقد الشيء لا يعطيه، إذ حين تفقد المرأة ملكيتها لجسدها؛ فإن "الجنس" لا تتحقق فيه المُتعة الطبيعية، ولا الشراكة الإنسانية مع الشريك الرجل، لأن ما يحدث، في غياب ملكية الجسد، يقع بين الذكر وبين صورة جسد أنثوي وهمي غائب، فالشريك/ الأنثى لا تمتلك جسدها، وبالتالي لا تستطيع أن تُمارس الجنس به أو فيه مع غيرها، فالذكر يمارس الجنس، لحظتها، مع ذاته على جسد لا يملكه من يشارك في العملية؛ لذلك يبدو الجنس اغتصابا شرعيا، تتحقق فيه الفحولة والهيمنة الذكورية الكاذبة، وتتحقق فيه ومنه أيضا "التخصيب" الذي يُراد منه التوريث، وفي علاقة بهذا الشكل "اللامتوازن" والمُختل سيكولوجيا وذهنيا لا يحقق فيها الجسدان ما هو مُنتظر من "الجنس" بوصفه واقعة إنسانية وجمالية عالية، إن أفق انتظار الجنس، من الشريكين، هو مُلامسة النيرفانا Nirvana، أي "المُتعة" في بُعدها الإنساني العميق والمُتعدد، شهواني، جسدي، وروحي.





فوتوغرافيا : Klaus kampert

# حوار مع جسد بلغة الإشارة

سعيد خطيبي
الجزائر/ سلوفينيا



قبل سبع سنوات، قرّرت مجلة "بلاي بوي"، التّوقّف عن نشر صور نساء عاريات على صفحتها الافتتاحية، مُكتفيّة بصور تمثيليّة مُثيرة، نصف عارية، دونما أن تكشف الموديل عن كامل جسدها، وهو خيار له علاّته، بعدما أيقنت إدارة المجلة الأشهر في الإيروتيكية، أن العري بات شأناً مُبتذلاً في العالم اليوم، لم يعد له تأثير كما في السّابق، فقد طرأت مُتغيّرات تجاوزت "بلاي بوي"، تجاوزت الورق والصورة، لا سيما الإنترنت، التي تكتظّ بمواقع إباحية، تتيح صوراً، بل أفلاماً، من الجنسين. لم يعد البدن العاري مُغرياً بما فيه الكفاية، البدن المطبوع في صورة لم يعد يستثير الحواس، بل الأعين تنحرف صوب بدن يخفي مفاتنه، جسد يلعب لعبة الإغواء، حين نرى مجلة من هذا النّوع قد تخلّت عن خطّها، وتنازلت عن سبب من أسباب نجاحها (فقد كانت تفرّض عمن يودّ الظّهور في صفحتها الافتتاحية خلع ثيابه)، نتساءل عن جدوى الإيروتيكية في الأدب. هل الكاتب مُضطر إلى لعب دور كازانوفا في إغراء القارئ؟ هل هو مُضطر إلى تعرية شخصيّاته؟ ثمّ ماذا بوسعه أن يتيح للقارئ بكتابته تلك؟ هذا القارئ الذي تكفيه كبسة على اللابتوب أو من المُوبايل كي يتصفّح ما شاء من بانوراما الإيروتيكية أو البورنوغرافيا؟ لقد تقدّمت "بلاي بوي" خطوة للأمام بقرارها ذلك، وتراجع الأدب خطوتين، لم يستلهم روح عصره، وما يزال غارقاً في ابتذال الشّهوات، لا سيما في الفضاء العربي.

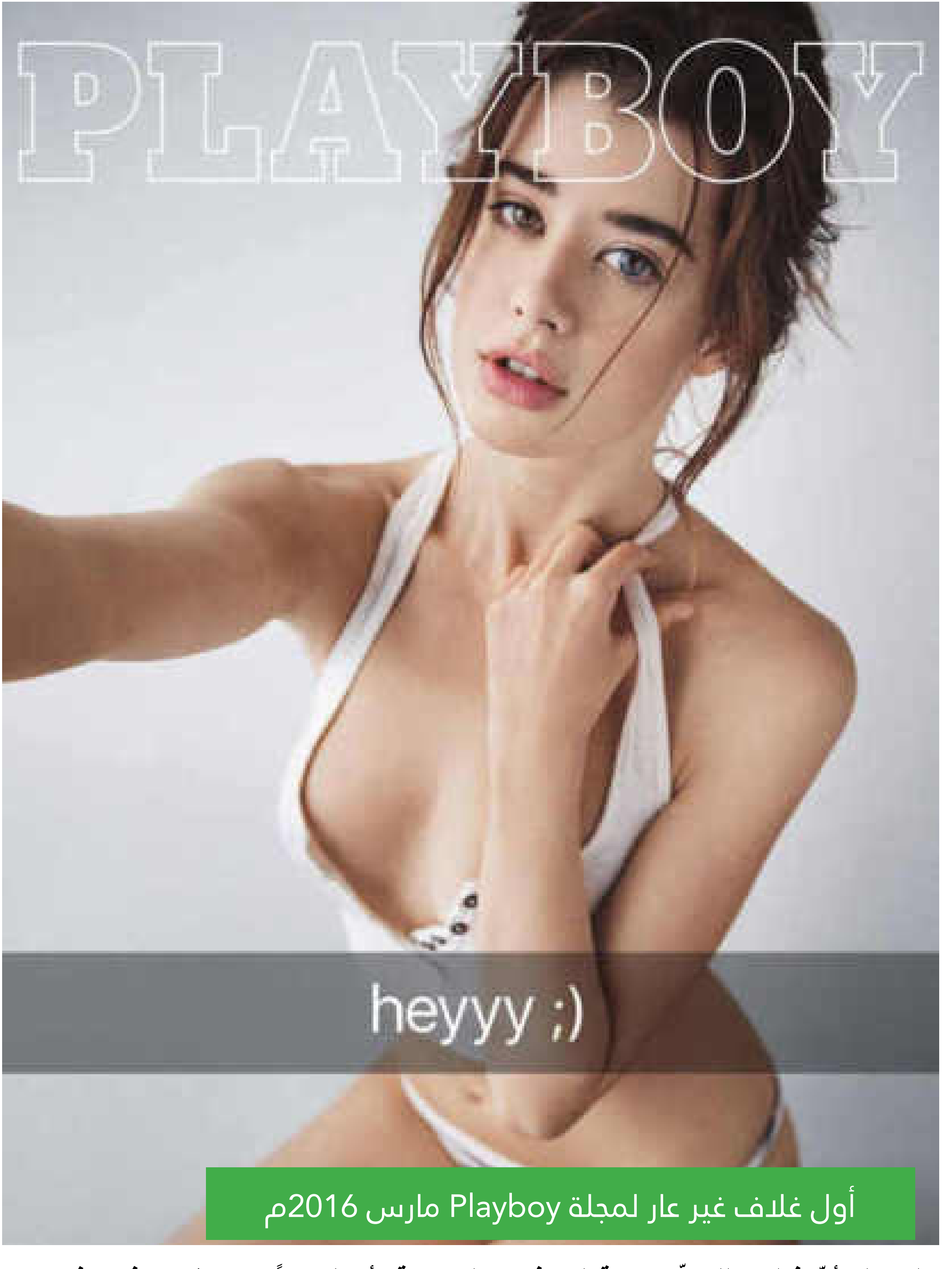
وأنا أطالع روايات عربيّة، أحاول مرّات التّوقّف عند أسباب توظيف الإيروتيكية. هل كانت ضرورية أم حشواً؟ بطبيعة الحال لا يمكن أن نتدخّل في خيارات الكاتب الفنيّة، والإيروتيكية في الكتابة متداولة مُنذ القدم، مُنذ أوفيد، وصولاً إلى فيرجيني ديبونت، فما الذي تغيّر اليوم؟ أولاً سوء توظيفها.

أحياناً يشعر القارئ كما لو أن الكاتب يبوح بكبته، لا يكتب عن دراية أو عن وعي بما يودّ قوله. كما لو أنّه يحكي لنا عما يدور في باله من تخيّلات، يحكي عما يشتهيه، وعن فانتازم ذاتيّ، لا يتقمّص الشّخصية تمام التّقمص، بل يُجبرها على قول وفعل ما يريده هو، يُمارس استبداداً

في حركة الشّخصيات، ويضع مطبّات في تلقي النصّ. لا يربط بين المنطق والجسد، بين العقل واللذّة. يقدّم صورة ثلاثيّة الأبعاد خالية من الإحساس. ذلك ما نلمسه من تأمّلات مشاهد إيروتيكية وردت في روايات صدرت حديثاً، حيث أن الشّخصية مُهتمّة بظاهر الشيء لا باطنه. إن الكتابة عن الإيروتيكية في نصّ روائي تستوجب- قبل كل شيء- إدراكاً وفهما لعلم التّشريح؛ فالجسد ليس كتلة واحدة مُتناسقة، بل دائرة من الخيوط المُتشابكة فيما بينها. لا بدّ أن يفهم الكاتب كيف تعمل الغدد، أن يفرّق بين غدد الحليب في صدر المرأة والغدد الحسيّة، قبل أن يحشو مقطعاً يستلذ به هو نفسه، لا القارئ، لا بدّ أن يصف كبر أو صغر عضو بحسب الدّهون في الجسم، لا بحسب النّظر إليه بالعين المُجرّدة، لا بدّ أن يفهم شكل وطريقة عمل هيكل العضو، أن يبحث في أسباب تغيّر طبقة اللون في الجسد الواحد، وكيف تثار العضلات. إن الإشكال الأكبر الذي يُواجه كاتباً مُصرّاً على الإيروتيكية، في نصّه، أنه لم يستفد من درس "بلاي بوي"، لم يفهم أن الواقع ليس اشتهاءً، وأنّه ضحية أفلام شاهدها في مواقع زرقاء، يظنّ أن الشّهوة إنّما ما يُشاهده أمام عينيه في شاشة كومبيوتر أو على مُوبايل، أن المرأة إنّما مخلوق خاضع، مُتقبّلاً ومُتاحاً؛ لذلك يندر أن نعثر على شخصيات نسائية تقاوم هذا التسونامي الذّكوري، نجد أن الشّخصيات النّسائية- في غالبها- تتقبّل ما يفرضه عليها الكاتب، مُجبرة على لعب لعبته، إنّها كائن خُلق من أجل إمتاع الجنس الآخر، لا يولي الرّجل اهتماماً إلى حقّها في المُمانعة، وهنا تظهر معضلة أخرى، وهي التّنشئة الاجتماعية الصّعبة للكاتب.

في الجزائر، إلى وقت قريب، كانت العادات القديمة ما تزال سارية، ففي ليلة الدّخلة، تنتظر النّسوة أن تطلّ من خلف الباب خرقة مضرّجة بدم العروس؛ كي تعلو الزّغاريد، تظلّ المرأة في حُكم المُتّهم إلى أن يظهر الخيط الأحمر، فيدخل صفّ النّساء العفيفات!

هكذا تربّى الكاتب الجزائري، في جوّ خانق من العادات الباليّة، لم يُدافع عن المرأة،




أول غلاف غير عار لمجلة Playboy مارس 2016م

ولم يعلم أنّ فعلته تلك إنّما إدانة له، في الغالب الكاتب الجزائري لا يتزوّج عن حبّ، إلا نادراً، بل ينتظر أمّه أن تشير إليه بمن يعقد قرانه عليها، لا يُغامر، بل يجلس وينتظر، يُعدّد في العلاقات، لكنه لا يتزوّج سوى بإذن من والديه، صاغراً مُرغماً، مُكتفياً ببطولاته على الورق، في الكتابة، وحين يتزوّج سُرعان ما يحجب زوجته، لذلك لم يعد مُفاجئاً أن نشهد زيجات بين كاتب أو كاتبة تدفع فيها المرأة الثّمن؛ لأنها سوف تختفي من المشهد، بمُجرد زواجها من كاتب، تأمل في سرّها أن تعثر على العشرة والحبّ والمُساندة، فتُحال إلى تقاعد أدبي مبكّر، تحت ضغط الغيرة المرضية، أو شعوراً منه بنقص. في هذه العلاقة غير السّوية بين الجنسين، حيث الفصل بينهما يبدأ من العائلة ويتكرّس في المدرسة، تصير معرفة الكاتب بالمرأة محدودة، تصير إيروتيكيته حالمة، مُستعيناً بجنّة الإنترنت في تخيّل مشاهد يزجّها بها عن غير وعي، أو حشواً في نصّه. هذا الأمر ليس حكراً على الكاتب الرّجل، بل إننا نُصادف كاتبات تبلغ بهن الرّومانسية، المُقتبسة من مُسلسلات مكسيكية مستوى لا شفاء منه من المُبالغة، في تخيّل رجل جزائري رومانسي، يُشبه أبطالها في الشّاشة، غير مستوعبة أن الرّومانسية ليست صنعة جزائرية، إنّها مُخدّر لا يدوم

مفعوله أكثر من بضعه أيّام، تحاول عبثاً مُحاكاة أنايس نِن*، وتصوّر الرّجل الذي تحلم به جراء نقص تجاربها وعدم فهمها للمنطق الذّكوري السّائد في البلد، تختلق شخصيات تودّ لو أنّهم من لحم ودم، تقضي معهم وقتها، قبل أن تعود إلى دائرة الخضوع، مُنتبهة إلى أن النّسوية لم تصل بعد إلى الجزائر، لم تجد سبيلاً إليها، أن الدّفاع عن المرأة يُشارف أن يصير جُرماً، وتعيش في انفصام مع واقعها.

فهل يجب إذن أن نتخلّى عن الإيروتيكية في النصّ؟

لا ننفي أن هناك تيّارا مُحافظا، يأتي بالأخصّ من حشود القرّاء، إننا اليوم إزاء قارئ عربي مُنغلق– في جلّه– في خانة القيم والأخلاق والمبادئ المدرسيّة، وصار بعض الكتّاب يسايرون هذا المجرى، كسباً لودّ القارئ، تفادياً لإثارة انزعاجه، صار الأدب الجيّد مُرادفاً للأدب المُتخلّق، روايات عربية تعفي اللحية أو تتدثّر بخمار، روايات تسير في نهج السّلف الصّالح ولا تزعج يقينيات الموتى، روايات عربيّة حيث الشّخصيات تطوف حول وثن المُهادنة، خجولة في أفعالها، خانعة فيما تفرضه عليها الجماعة من قوانين السّيرة الحسنة، فمن مهام الكاتب كسر هذا الجمود، خلخلة ما ترسّب من إنشائيات في ذهن القارئ، إنّ الصّدمة تحيل بالضّرورة إلى تقبّل، الردّة قد تكون غير محمودة، لكنّها ستفتت حجر نكران الذّات، لذلك فإن الأمر بين يدي الكاتب (ة)، أن يوسع من دائرة فهمه للجسد، ألا يتخاطب معه بلغة إشارة، كما هو سائد، كما لو أننا بصدد حوار طرشان في زقاق مُزدحم، أن يتعامل مع الجسد بوصفه كياناً مُستقلاً، حيّاً، فالإيروتيكية تقتضي استثمار الحواس الخمس، لا مُجرد النّظر واللمس، فالكون روائح ومذاق، ليست له صورة واحدة بل هو صوّر متحوّلة، والإيروتيكية ليست واحدة، ليست مُجرد التحام جسدين، أو اشتهاء أحدهما الآخر، فمُمارسة الكتابة في حدّ ذاتها فعل إيروتيكي، أن يختلي الكاتب إلى ورقه أو جهازه، فهو يُمارس إيروتيكيته القصوى، التي ستنعكس في النصّ، ويقاسمه إيّاها القارئ بالضّرورة.



* أنابيس نن : Anaïs Nin
Angela Anaïs Juana Antolina Rosa
(1903-1977م) فرنسية/ كوبية/ أمريكية
كاتبة مذكرات ومقالات وروائية وكاتبة قصص قصيرة، ولدت في كوبا لأبوين فرنسيين، وعاشت النصف الثاني من حياتها بالولايات المتحدة، حيث رسخت وجودها ككاتبة مرموقة، اشتهرت بكتاباتها الإيروتيكية واعتبرت من أفضل كاتبات الإيروتيكا النسائية (المحرر)



**فوتوغرافيا: Klaus kampert**
**Moonstruck 6**

أدب

# الولادة المُميتة للمرأة في رواية "الصحوة" للكاتبة "كيت شوبان"



سماح الجلوي
مصر

تخرج لنا الروائية كيت شوبان بقصة غير نمطية عن صحوة الوعي في حياة "إدنا بونتيلييه"، الشخصية الرئيسية في رواية "الصحوة"، إذ أن إدنا بونتيلييه بطلة الرواية تعيش في تسعينيات القرن التاسع عشر، في وقت كان فيه المُجتمع الأمريكي ما يزال ذا نمط مُحافظ، لذا فإنها اعْتُبِرَتْ آنذاك رواية تحكي قصة امرأة فاسقة حسَّية، شغوفة مثل مدام بوفاري. ومع افتتاح الرواية، نرى الزوجة إدنا المتزوجة من ليونس بونتلييه تلتقي بالسيدة براتينول، مثال الأمومة المُناقض لشخصية إدنا التي تفضل رفقة الرجال على النساء، فتترك صديقتها لأجل التنزه مع روبرت ليبرون، نجل السيدة ليبرون، مالكة الكوخ الذي تقضي فيه أسرة إدنا العطلة في جزيرة "جراند" خارج مدينة نيو أورلينز مُباشرةً، حيث تتوفر أجواءً مُريحة لأولئك الأشخاص الذين يحنون إلى النضارة والمرح والتحدي، ومن هنا تنشأ قصة حب بين روبرت ليبرون، الابن الأكبر للسيدة ليبرون التي هي أم لخمسة أطفال وزوجة مثالية لألفونس راتينول، كما هي مثال للأنوثة المثالية في نظر مُجتمعها، وإدنا بونتيلييه الزوجة الشابة لليونس بونتيليور، وأم الولدين راؤول وإتيون.

يكون السيد بونتلييه، وهو رجل يبلغ من العمر 40 عامًا، مُرتبكًا ومُحرجًا إلى حد ما، بسبب العلاقة الحميمة التي تتطور بين زوجته وروبرت ليبرون، ومع ذلك فهو لا يسعى لإنقاذ علاقته مع زوجته مُكتفيا بالنظر إلى زوجته- التي تلهو مع روبرت وتنسجم معه في الحديث- مثلما ينظر المرء إلى قطعة ثمينة من المُمتلكات الشخصية التي تعرضت لبعض الأضرار.

تدور أحاديث إدنا وروبرت عن شبابهما، وماضيهما، وأحلامهما، والعلاقة بينهما وبين إدنا وأختها جانيت. لا يستطيع الزوج فهم لماذا تفضل إدنا البقاء مع روبرت بدلا منه، مُستبعدا عقله وجود الفجوة في حياتهما الزوجية.

يغضب السيد روبرت لعدة أمور غير علاقتهما المتوترة، فمثلا يلومها لكونها غير مُنتبهة، وأما سيئة، ويعبر بونتيلييه عن اشمئزازه من أداء زوجته في واجباتها الأمومية. لكن لإدنا مُبرراتها؛ فهي تنظر إلى نفسها بصورة أعم من كونها ليست مُجرد نوع من النساء وظيفته الوحيدة هي الأمومة.

هذا الشعور بالعزلة يزحف تدريجياً إلى داخل قلبها، ونتيجة لذلك تشعر بحزن لا يوصف يتغلب عليها، ويؤول بها إلى حالة من البكاء المُستمر بمُفردها، وتظل نفسها تتآكل حتى تقرر الانتحار بعد تخلي روبرت عنها.
تقول ماري فليتشر في مقالها "المرأة الجنوبية في الأدب ": "إن أكثر أعمال كيت شوبان تمردا هي الصحوة، إنها رواية تحكي عن يقظة إدنا بونتيلييه من الراحة السهلة لزواج المصلحة إلى إدراك ما تعتبره الاحتياجات الأعمق لروحها، مُتمردة على صورة المرأة المثالية في مُجتمعها".
أما الناقد "بيرثوف" فإنه يرى أن انتحار إدنا "مُقنع نفسيًا وحسيًا"، وهو أمر لا جدال فيه بالطبع.
بينما يقول الناقد "لي إدوارد" في كتابه "الجنسانية والأمومة والذاتية": "توضح الحبكة كيف أن عملية استيقاظ إدنا إلى الوعي بإنسانيتها تغير الهياكل النفسية والاجتماعية التي تواجهها في العالم".
في حين أن "باتريشيا س. ييجر" في مقالها " اللغة وتحرير الأنثى "، تقول: إن رواية "الصحوة" هي رواية تنتقد منظومة الزواج المُحتكرة لدور الزوجة في قالب الأمومة فقط، لكن ما يؤخذ عليها هو أنه تمت مُعالجة القضية من الجانب الجسدي والرومانسي، ويجب علينا أيضًا أن ندرك أن هذه الرواية تم فيها إغلاق قدرات البطلة الفكرية، من خلال الخطاب الرومانسي المُناظر لتقلب مزاج البطلة".
إدنا خائنة؛ لهذا فإن الموقف التقليدي لطبقتها يملي عليها الانتحار، كاختيار صحيح اجتماعيًا لامرأة بيضاء مُحترمة تبتعد عن دورها كزوجة وأم.
"شوالتر" في كتابه "شوبان وكاتبات أمريكيات" يقول: "الصحوة هي رواية عملية وليست برنامجًا تضعه الكاتبة عن ممر لا وجهة له، إنها رواية أنثوية انتقالية لنهاية القرن، وهي قصة مُقتطعة من ثقافة المرأة المُثلى وأدبها وتحول من أدب القرن التاسع عشر إلى الخيال الجنسي المُغاير للحداثيين".
من جانب آخر كان للنُقاد رأي آخر في رواية "الصحوة باعتبارها صادمة كقطعة خيالية


كيت شوبان - 1876م

جريئة في وقتها، باعتبار بطلة الرواية إدنا بونتيلييه شخصية مُثيرة للجدل قلبت الكثير من توقعات القرن التاسع عشر للمرأة وأدوارها المُفترضة، وكان من أكثر أفعالها إثارة للصدمة إنكارها لدورها كأم وزوجة، تعرض كيت شوبان لهذا الرفض تدريجيًا حتى وصل الهجوم لمنعها من الكتابة وإعدام روايتها، لكن يظل مفهوم الأمومة وارتباطه بتحرر إدنا من المُجتمع موضوعًا رئيسيًا في جميع أنحاء الرواية، وهو ما جعلها حقا غير موضوعية، وهذا من وجهة نظري الشخصية وسوف أستعرض في نهاية المقال الأسباب التي جعلت من إشكالية الأمومة سببا غير منطقي لقضية المرأة في مُجتمع ينكر فردانيتها.

ففي الرواية تكافح إدنا ضد الهياكل المُجتمعية والطبيعية للأمومة، التي تجبرها على أن تُعرف بلقبها كزوجة لروبرت بونتيلييه ووالدة راؤول وإتيان بونتيلييه، بدلاً من أن تكون شخصية مُنفردة خاصة بها، ومن خلال شخصيات أنثوية أخرى يتم عرض خيارات إدنا لمسارات الحياة.

هاته النساء هن الأمثلة التي يقارن بها الرجال إدنا، كونهم يحصلون منهن على توقعاتهم كنموذج مثالي . ومع ذلك، وجدت إدنا أن شخصيتها تفتقر لهذا النموذج، وبدأت ترى أن حياة الحرية والفردية التي تريدها تتعارض مع كل من المُجتمع والطبيعة، وأن حتمية مصيرها كمخلوقة يحدد حياتها الذكر تضعها في حالة من اليأس، ولذلك فقد حررت نفسها بالطريقة الوحيدة التي تستطيع فعلها خلال الانتحار.

نستطيع استخلاص رؤية شوبان عن نظرة المُجتمع الأمريكي للمرأة في القرن التاسع عشر، فالنساء يمكن أن يصبحن زوجات أو أمهات أو منفيات منبوذات، ولا خيار رابع لديهن، حيث إن الرجل هو من يحدد وضعها كزوجة/ أم من عدمه.

"كانت [الأمهات- الزوجات] نساء يعبدن أطفالهن، ويعبدن أزواجهن ويقدرن امتيازًا مُقدسًا أن يمسحوا أنفسهن كأفراد، وتنمو لهن أجنحة كملائكة/ خادمات" (كيت شوبان).

في رواية "الصحوة" تصف شوبان "أديل" إحدى الشخصيات بأنها عازفة بيانو موهوبة إلى حد ما، ولكن حتى العمل الشخصي للغاية والموهبة الفطرية المُتمثلة في تأليف المُوسيقى تتم من أجل أطفالها. "كانت تتابع مُوسيقاها من أجل الأطفال؛ لأنها، وزوجها، اعتبرتها وسيلة لإضفاء البهجة على المنزل وجعله جذابًا".

تحب أديل جذب الانتباه المُستمر إلى حملها المُتتابع لأجل المزيد من الأطفال بكافة الطرق، فأديل فخورة جدًا بلقب "أم"، بل يمكن للمرء أن يقول: إن الأمومة هي مصيرها الوحيد وما خُلقت له في الحياة.

على عكس إدنا التي تجد أن حياة الأم والمرأة تفشل في إشباع رغبتها، في وجود لها خالٍ من التعريف الشخصي بذاتها. إنها تشفق على أديل ولكنها تجد نفسها غير مُناسبة لأسلوب حياة الأم. في المُجتمع الأمريكي، آنذاك، تمثل أديل جميع السمات الأربع للأنوثة الحقيقية على النحو المُحدد في عبادة الأسرة. ومُجتمع كانت فيه الفضائل الأربع الأساسية هي التقوى، والنقاء، والخضوع، والألفة. يستطيع المرء وضعهم معًا في تهجئة الأم، الابنة، الأخت، الزوجة/ امرأة. وهذا التعريف للذات فيما يتعلق بالآخرين هو ما يمنع إدنا من السماح لنفسها باتباع مثال أديل.

تحاول شرح هذه التحفظات حول فقدان الهوية لأديل فتقول إدنا في حديث مع أديل: "كنت سأعطي نقودي، سأبذل حياتي من أجل أطفالي، لكنني لن أعطي نفسي".

لا تستطيع أديل فهم بحث إدنا عن الفردية، وعليه يتعين على إدنا البحث في مكان آخر عن التعاطف الذي تجده عند مادموازيل "رايز" التي تعتبرها إدنا ملاذا لها، وكون "رايز" امرأة خالية من ميول الأمومة والجنس. فإنها غير جذابة جسديًا، ويبدو أن ليس لديها ماضٍ أو حاضر أو مُستقبل رومانسي، وصفتها الأساسية هي موهبتها المُوسيقية غير العادية، والتي على عكس أديل، تزرعها لنفسها فقط، وعلاوة على هذا، فإن إدنا تثق برغبتها في أن تصبح رسامة، وتحذرها مادموازيل رايز من طبيعة أسلوب الحياة في المُجتمع الذي سيرفضها إن هي قررت أن تكون نفسها، فتقول لها: "يجب أن تمتلك الفنانة الروح الشجاعة، الروح التي تتحدى وتتحدى".

تؤمن "رايز" أنه فقط من خلال حياة العزلة وتجاهل المُجتمع يمكن للفنان أن يُحدد نفسه ويخلق فنًا حقيقيًا.

تتمتع "إدنا" بصداقة غنية مع "رايز"، لكنها تجد أن أسلوب الحياة الفني الوحيد غير كامل بسبب افتقاره إلى النشاط الرومانسي والجنسي، لأن الآنسة "رايز" هي الفنانة الوحيدة التي تعرفها إدنا، وترى إدنا أسلوب حياتها كنموذج لجميع الفنانات، فتدخل في صراع آخر، فلو قررت أن تكون فنانة يجب أن تضحي بأنوثتها، فهي إما أن تكون أنثى فقط تؤدي دورا أموميا مُشبعا جنسيا، أو تكون شخصيتها كفنانة بشرط التخلي عن أنوثتها، وترى إدنا أن تكون "امرأة" يعني نبذ الذات من أجل الآخرين؛ وأن تكون فنانة يعني أن تحيا عازبة، وبذلك ترفض أيضا نموذج الآنسة "رايز" كقدوة يُحتذى بها كما رفضت نموذج "أديل".

تحاول إدنا إيجاد تعريف للذات، من خلال إنشاء خيار نمط حياة ثالث، والبدء في التصرف كرجل، إذ أنها ترى أنه يُسمح للرجال بأن يعيشوا حياة إشباع جنسي، بينما لا يُتوقع منهم الإنجاب أو الاعتناء بأطفالهم مع تطوير الشخصية والنفس الفردية من خلال المُشاركة في عالم الأعمال، تجد إدنا أولاً إحساسًا بالحرية الذكورية عندما يذهب زوجها ليونس إلى نيويورك، ويذهب ولداها راؤول وإتيان إلى إيبرفيل للبقاء مع جدتهما.

"استقر عليها سلام مُشرق عندما وجدت نفسها أخيرًا وحيدة. حتى الأطفال ذهبوا" (كيت شوبان).

تستكشف إدنا أسلوب حياة حديثً من خلال مُمارسة المُقامرة في مضمار السباق، والبدء في بيع لوحاتها، ويُعد دخولها عالم الرأسمالية خطوة كبيرة في سعيها إلى الاستقلال؛ لأنها كانت حتى تلك اللحظة، مثل مُعظم نساء القرن التاسع عشر سيدة منزل لتتحول إلى المرور فوق جسر بين عالم المنزل الخاص وعالم الجمهور الذكوري تقريبًا، ومن خلال التسلل إلى هذا العالم الذكوري تستطيع إدنا أن تدر دخلًا خاصًا بها، وتستخدم الأموال التي تجنيها لاستئجار منزل.

OXFORD WORLD'S CLASSICS
KATE CHOPIN
THE AWAKENING
AND OTHER STORIES

بيتُ السلام، كما تسميه، مكان بعيد كل البُعد عن أي شيء يذكرها بحياتها العائلية، وهكذا تأتي محاولتها الأخيرة لاكتساب الحياة غير المُقيدة لرجل في شكل علاقتها الغرامية مع "أليس أروبين" في هذه العلاقة، تأخذ إدنا عينات من الحريات الجنسية الذكورية؛ ومع ذلك، فإن شيئًا ما في طبيعة إدنا يجعل من المُستحيل عليها أن تكون راضية تمامًا عن أسلوب الحياة الذكوري.

تذكر الطبيعة إدنا بمكانتها كأم من خلال جعلها تتوق إلى حضور أطفالها بشكل دوري، حتى في وسط حماسها بشأن حريتها واستقلالها، لا يسعها إلا التفكير في أطفالها الغائبين.

هنا، بينما تسمح لنفسها بالنظر إلى الحُب خارج حدود زواجها، لا تزال إدنا تفكر في الأطفال وترغب في تدليلهم، وتذكيرهم بحُب والدتهم. أخيرًا، تسافر إلى إبيرفيل لرؤيتهم، إن تذكرها الدائم بوجود أطفالها في حياتها يجلب وعي إدنا إلى الجاذبية الطبيعية للأمومة، ويردها إلى وعيها الفطري، إن العملية الفعلية للأمومة هي ما تدفع إدراك إدنا للأمومة إلى نموها الكامل.

تبدأ إدنا رؤية أن دورها كزوجة وأم هو دور أبدي ولا مفر منه  تمامًا مثل الذي وصفته لأديل: "كان بإمكاني فقط رؤية امتداد العشب أمامي، وأشعر كما لو أنني يجب أن أمشي إلى الأبد من دون أن أصل إلى نهايته" (كيت شوبان).

عند ولادة أديل لطفلها الأخير ينتاب إدنا شعورغريب يجعلها تفكر مرة أخرى في التأثير الذي أحدثته ولادة راؤول وإتيان على حياتها وجسدها، ونظرًا لتخديرها أثناء ولادة ابنيها، ولأن "إدنا" لم تختبر الولادة حقًا، فإنها لم تدرك القوة الطبيعية الهائلة لجلب طفل إلى العالم، فعندما تشهد ولادة طفل أديل، يتم لفت انتباهها إلى أن جسد الأنثى مُصمم للولادة، وقد التزمت بالفعل بهذا الغرض من خلال أن تصبح أماً، فتواجه إدنا الحقيقة عن جنسها كامرأة قررت الطبيعة أن يكون هذا هو هدفها في العالم.

إن إدراك إدنا لوضعها الطبيعي للمرأة والأم، بالإضافة إلى الوضع الاجتماعي الذي تتوقع أن تملأه يتسبب لها في حالة من الصراع النفسي تدفعها إلى الانتحار، لقد أدركت أن العملية البيولوجية خلقت وَحْدَةً بين الأم والطفل، حيث تتدفق المادة الجسدية لأحدهما إلى المادة الجسدية للآخر، وبالتالي تتكون وحدة أكبر من وحدتين مُنفصلتين.

إن مفهوم مُشاركة جسدها مع كائن آخر، لتصبح حقًا جزءًا من شيء آخر غير نفسها الفردية، هو عكس كل ما كانت تبحث عنه إدنا، التي صارت تفكر كيف سيكون لراؤول وإتيان حضور دائم في حياتها، وكيف أن وضعها الطبيعي كأم يمنعها من أن تعيش بدونهما، بعد كل شيء، فإن الوظيفة الأساسية للمرأة هي جلب نسلها إلى مرحلة البلوغ، وهم بدورهم يضفون أهمية على حياة المرأة، ولكن إدنا غير راغبة في قضاء بقية حياتها "كوالدة راؤول وإتيان"، و"زوجة ليونس"؛ لذلك تقرر الانتحار لأنها تعلم أن القيام بذلك يعني التخلي عن نفسها، وهو أمر أقسمت أنها لن تفعله أبدًا.

"ظهر الأطفال أمامها مثل الخصوم الذين تغلبوا عليها؛ وانتصروا في سعيهم إلى جرها إلى عبودية الروح لبقية أيامها".

لم تسمح إدنا بتقييد نفسها بألقابها الطبيعية والمُجتمعية؛ لذلك تنتحر لتتحرر من كل هذه التعريفات، وفي تفسير آخر فإن قبول إدنا للموت هو أيضًا بمثابة ولادة جديدة.

لقد كانت الطبيعة والمُجتمع أقوى قوتين تحاولان تشكيل إدنا بونتيلييه لتصبح المرأة التي أرادوها، ولكن من خلال انتحارها، تمكنت إدنا أخيرًا من الهروب من قبضتهم، امتلك ليونس والمُجتمع روحها، وأخبروها بأن تكون خاضعة، وأن تهتم بالمنزل، وأن تعشق أطفالها وتواكب المظاهر، لكن في الواقع راؤول وإتيان هما اللذان سجنا جسدها، وذكراها باستمرار بتعذيب الولادة الذي تتطلبه الطبيعة منها. صحيح أن الطبيعة أبقت على حب إدنا لأطفالها، وجعلتها تعلن أنها ستتخلى عن كل شيء تقريبًا من أجلهم، لكن رغبتها في الفردية وتعريف الذات هي التي قادتها إلى ولادتها المُميتة.

# الكتابة عن الجسد في الرواية

شكري المبخوت
تونس



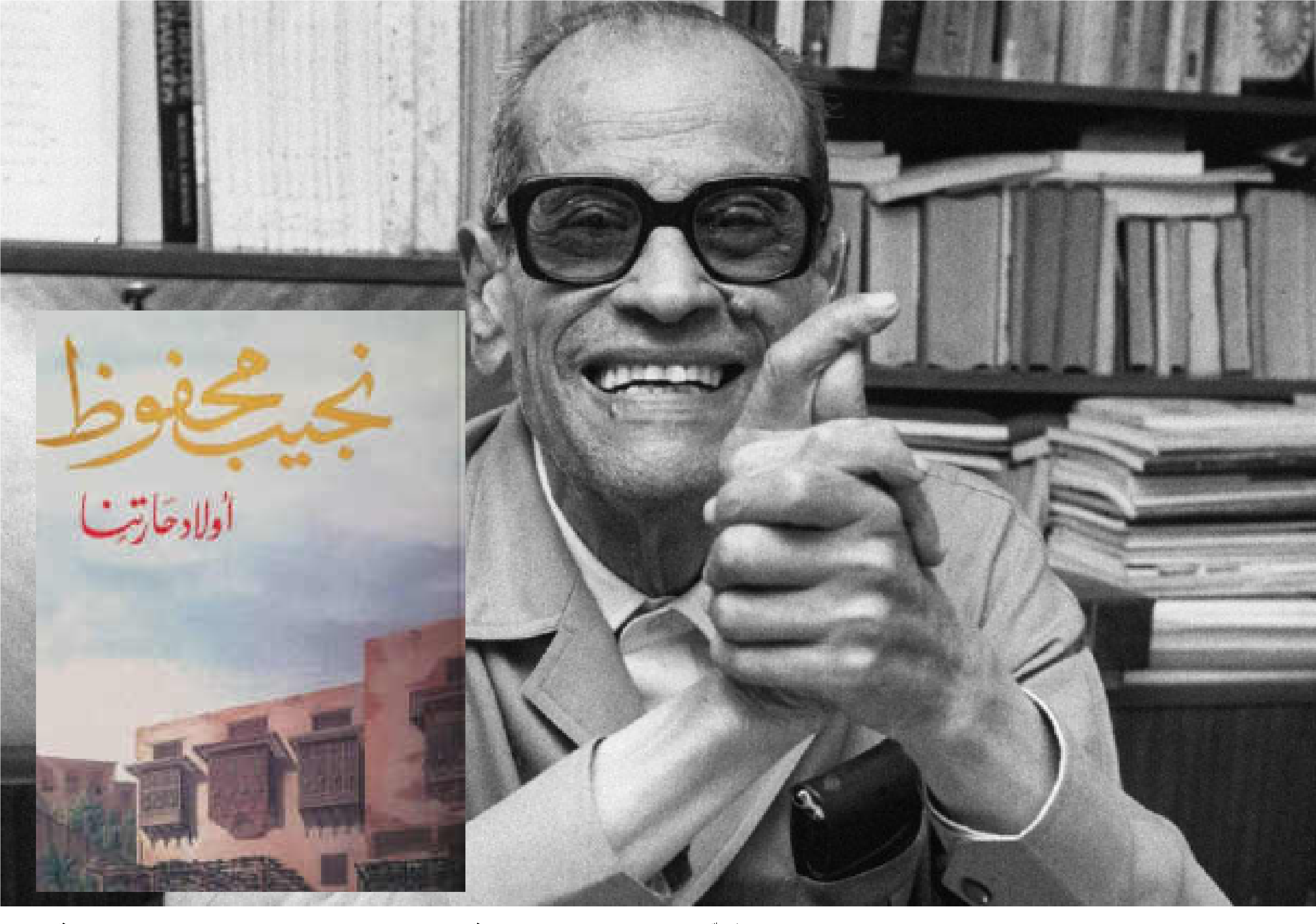
1

كثيرًا ما تُطرح مسألة "الثّالوث المُحرّم" في الكتابة التّخييليّة (وحتى غير التّخييليّة) من وجهة نظر الرّقيب. وسجّل الرقباء في عالمنا العربي حافل في منع المُقاربة الرّوائيّة للدّين ومحاورة أساطيره وخطاطاته الكبرى، على قلّتها، (ومن أشهرها رواية نجيب محفوظ "أولاد حارتنا" وصفقته الشّهيرة مع علماء الأزهر)، ومُحاصرة كلّ ما يخرج عن "الأخلاق الحميدة" و"الآداب العامّة" فيما يتّصل بالجسد وأسئلته الحارقة (ومثال "الخبز الحافي" لمحمّد شكري بيّن معروف).

بيد أنّ الرّقابة في مفهومها العميق، وإن كانت تمسّ بحرّيّة التّعبير والنّشر، جزء من الجهاز الأدبيّ شأنها في ذلك شأن الإعلام، والمدرسة، والنّقد الأكاديميّ، والجوائز الأدبيّة... إلخ. فهي، من جهة، تعبير عن "الحسّ المُشترك" والتّصوّرات الأيديولوجيّة السّائدة بقدر ما هي، من جهة أخرى، موزّعة بين أجهزة الدّولة السّياسيّة (كوزارات الدّاخليّة، أو الثّقافة، أو الشؤون الدينيّة) وأجهزتها الأيديولوجيّة (كالمُؤسّسات الدّينيّة، والمدرسيّة، والقانونيّة، ومُؤسّسات النّشر والتّوزيع ومعارض الكتب ... إلخ).

لا أحبّ التّعمّق في هذا الجانب من مسألة الرّقابة في صلتها بـ"الثّالوث المُحرّم". فهي، على خطورتها، مُرتبطة بالمجال الاجتماعيّ والأخلاقيّ، ولكنّني أودّ أنْ أقدّم بعض المُلاحظات حول مسألة الجسد والجنس في صلتها بألوان أخرى من التقييد والإكراه نجدها داخل ورشة الكتابة نفسها التي أراها مُلتقى لصراع الرّوائيّ مع عوائق تتّصل بمُقتضيات الفنّ واللّغة والخيال وموانع من طبيعة الكتابة نفسها.

ولئن كان لكلّ ضلع من المُثلّث إكراهاته عند الكتابة، فإنّني سأقصر سؤالي على مسألة واحدة: كيف يتجاوز الرّوائيّ الصعوبات الذاتيّة عند الحديث عن الجسد والجنس في مُجتمع مُثقل بتمثّلات عنهما قوامها التحريم والمنع؟




## 2

قد لا تكون الإجابة عن هذا السّؤال صعبة أو ذات قيمة استثنائيّة. فطرق التّجاوز عديدة. قد تكون بالتّغاضي عنهما والدّخول في لعبة شكليّة باسم الجمال والفنّ ستكون تمرينا لغويّا شعريّا في أفضل الحالات، وقد تكون باحترام الحدود والتّفاعل مع سقف الحرّيات الواطئ، أو باستخدام الرّمز والتّوريّة. وما إلى هذا من ضروب التجاوز. بيد أنّ معنى "التجاوز" يحتاج في سؤالنا إلى بعض التّوضيح والتّدقيق. فثمّة تعدّد دلاليّ يوجّه فهمنا لمسألة تجاوز المُحرّم لا بدّ من أخذه بعين الاعتبار. فهو، في أدنى دلالاته، عبور من حدّ مّا مرسوم ضمنيّا، أو صراحة، إلى موضع آخر. ولكن ما هو هذا الموضع في العمل الروائيّ تحديدا؟

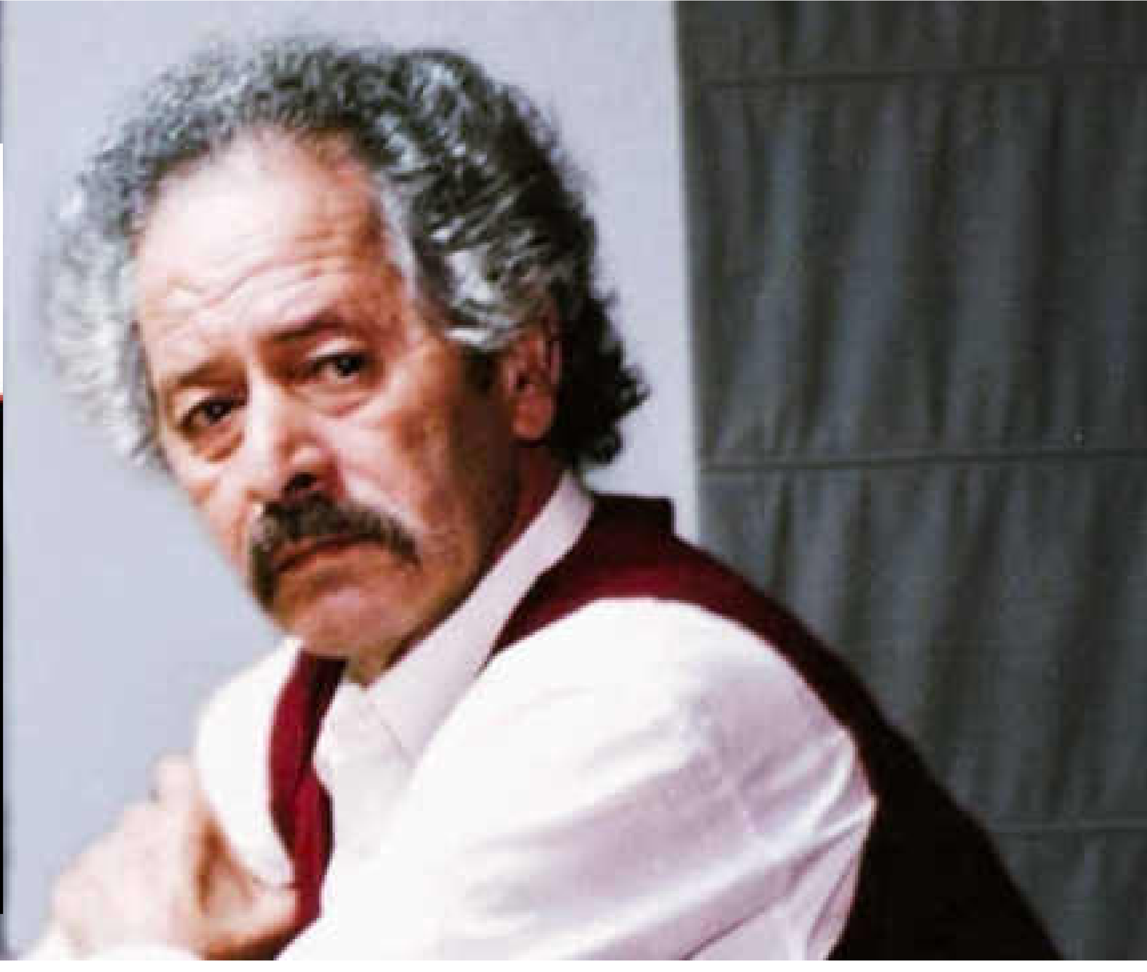
هو في معنى أقوى خروج على ما يشبه القانون المُضمر والسُلطة المُتفشّية في أعطاف التصوّرات الثّقافيّة والأيديولوجيّة السائدة، واختراق لهما، ورغبة عن التقيّد بهما. فللتّجاوز، هنا، معنى مواجهة "منطق التّحريم" في حدّ ذاته. وهو منطق خارج الفعل الأدبيّ نفسه، يرتبط بمنظومات القيم الاجتماعيّة والأخلاقيّة السّائدة. وما التّصدّي لكتابة الرّواية في عالمنا العربيّ، على الأقلّ، إلاّ طرقٌ، أحيانا، لباب هذه المواجهة الحتميّة مادام فعل الكتابة، داخل الحقل الأدبيّ، يفترض حرّية الكاتب ومُخالفته، على نحو من الأنحاء، للأيديولوجيّة السّائدة.

لكن، لماذا تحتاج الرواية، أحيانا ربّما، إلى مثل هذا التمرّد؟ وما هي السُلطة الممنوحة، عرفا وواقعا، للفنّ الروائيّ كي يتجاوز حدود سُلطة أخرى تستمدّ كيانها من نسق اجتماعيّ ورمزيّ مُترسّخ عبر تمثّلات مُشتركة؟

فلمّا كان تناول مثل هذه المُحرّمات من باب تجاوز الحدود على معنى تخطّي الأعراف والتقاليد التي تُسمّى في بعض القوانين الوضعيّة بالآداب العامّة أو الأخلاق، فما هي حدود هذا الخروج والتخطّي؟ وهل يمكن النظر إليه على نحو نسبيّ نسبيّة الموقف ممّا يعتبر اجتماعيّا صادما، أم يمكن المُبالغة والإسراف والإفراط فيه باسم حرّيّة الإبداع؟ فمحاورة أسئلة الدّين والجنس والسّياسة بوجه من الوجوه مُشاركة في طرح سؤال الحرّية في أوسع معانيه ما دام هذا الثّالوث المُحرَّم يمسّ حرّيّة الأفراد المُقيّدين داخل مدينة خانقة بقيمها ورموزها المُحنَّطة والمُحنِّطة للجسد، وفكرها الدّينيّ الرّثّ القمعيّ وسياستها المُستبدّة.

## 3

قد تكون هذه الأسئلة التي حملنا إليها ما في معنى التجاوز من تعدّد مجالا للتنظير الحقوقيّ، أو الجدل الثقافيّ والأدبيّ لكنّ الثابت عندنا أنّ تناول أحد أطراف هذا الثالوث المُحرّم أو أكثر هو، في تصوّرنا العامّ، من قبيل تجاوز ضوء أحمر لا نتوقّف




عنده فربّما نجونا من الرقابة المروريّة وربّما وقعنا فدفعنا خطيّة.

لمّا كان "التحريم الدينيّ" عندي، شأنه شأن "التابو" السياسيّ، موقفا سياسيّا في نهاية المطاف، تُحاصر به السُلطات الظاهرة والمُضمرة الجسد وتروّضه وتقنّن استعمالاته وفق منطق الإخضاع؛ اخترت الحديث عن الجنس والجسد. فهو بؤرة آليّات القمع جميعا.

أوضح من هذا، عندي، أنّ هذه المُحرّمات هي عقبات في طريق الكتابة. فأمام فعل الكتابة تقوم شبكة من الإكراهات على الرّوائيّ أن يتمعّن فيها ويحاورها ومن ثمّ يتجاوزها على نحو مّا. لذلك نرى التجاوز في الفعل الروائيّ من باب التغلّب على هذه العقبات وتوسيع مُمكنات القول.

فالمسألة، من زاوية صناعة الأدب، ذات بُعد جماليّ أساسا يطرح على الرّوائيّ مهمّة مواجهة العقبات القائمة من أجل مُعالجة هذه الموضوعات وفق مُقتضيات الفنّ الرّوائيّ والمُقاربة الفنّيّة. فطرح المسألة من جهة الرقابة والمستويات الأيديولوجيّة والاجتماعيّة والسياسيّة العامّة شأن عامّ لا يخصّ الرواية وحدها، ولكنّه جزء من الصراع الاجتماعيّ من أجل الحريّة والديمقراطيّة ودولة القانون والمواطنة. أمّا الإبداع فلئن كان مُنخرطا في هذه المعركة فإنّ له من الخصوصيّات ما يستدعي تأمّل المسألة من داخله.

لعلّ المُقاربة الجماليّة للجسد تطرح على الكاتب مُشكلة الوعي بالمحاذير والعمل على مُخاتلتها بابتكار الفنّيّات المُناسبة لها. وقد يبدو ذلك من باب "الرقابة الذاتيّة". وهذا ما لا أنفيه مُطلق النفي شريطة أن نضع في الاعتبار أنّ قواعد الجنس الأدبيّ في سياقه الثقافيّ، مهما تمرّدنا عليها، تمثّل كذلك قيدا من القيود التي تضبط مراسم الكتابة عند الإنتاج وترسم "أفق الانتظار" عند التلقّي. فمن العبث في رأيي الحديث عن إطلاق العنان للقلم والخيال للجوس في مجاهل الإبداع بصرف النظر عن المخاطر. إنّ حرّيّة الإبداع لا تقيّدها فعليّا إلاّ قوانين الكتابة وجماليّاتها مثلما لا يقيّد الحرّيّات عموما إلاّ القانون نفسه.

فإذا ما أخذنا الحديث عن الجنس في أيّ عمل روائيّ فإنّ ظاهر التّحريم يتّصل بالمشاهد الحميميّة، ودرجة التّلميح فيها رغم أنّه لا أحد، بما في ذلك الرّقيب، قادر على وضع حدود لما يمكن أن يعتبر تجاوزًا للأعراف والقيم. فالقرّاء متنوّعون في تجاربهم الحياتيّة وخبرتهم الأدبيّة حتى إن كانت المشاهد قائمة على وصف لذّة الجسد. بل إنّ ما قد يبدو وثيق الصّلة بالبورنوغرافيا من بذاءة وفحش خاضع لمبدأ النّسبيّة كذلك. فلئن لفتتت سيرة محمد شكري في فترة مّا انتباه الرّقيب وبعض القرّاء لارتباطها بالعالم السّفلي الخلفيّ وما فيه من سلوكات جنسيّة صادمة لبعضهم فإنّ ردّة الفعل هذه أخذت تخفت على مرّ الأعوام. وهو أمر لا يخصّ الإبداع العربيّ فحسب، فقد اتّهمت رواية "مدام بوفاري" نفسها، في أواسط القرن التّاسع عشر، بالمساس بالأخلاق الحميدة والأعراف، ولكنّها اليوم توجد في المُقرّرات المدرسيّة وتُباع في كلّ مكان.

المفارقة الطّريفة أنّ كتابًا مثل "الرّوض العاطر" للشّيخ النّفزاوي نجده يُباع على قارعة الطّريق في طبعات شعبيّة بتونس مثلاً وطالعه، في تونس على الأقلّ، جلّ المُراهقين وغير المُراهقين من دون أن يعتبر ماسّا بالأخلاق الحميدة والآداب العامّة. وفي هذا دلالة ثقافيّة تاريخيّة مُهمّة: إنّنا في العالم العربي الإسلاميّ أقلّ معرفة بالجسد واستعمالاته من القدامى، لغويّين وأدباء وفقهاء. ويُضاف إلى هذا

الجهل حتّى بأسماء أعضاء الجسد نفاق مُعمّم قائم على هوس مرضيّ بالجنس مع حياء مُنمّق بما تيسّر من الأخلاق والدّين. ولا فائدة من التّوسّع في هذا، فإن هو إلاّ على سبيل الاستدلال على نسبيّة تلقّي "المشاهد الحميميّة" في الرّوايات.

4

فاجأني، شخصيًّا، أحد "النّقّاد" (وهو كاتب رواية أيضًا!) بعنوان مُثير لمقال له عن "الطّلياني" عنوانه "رواية الطلياني" لشكري المبخوت بين الثّرثرة السياسويّة وأفلام الجنس". وقد سبقه مقال اختار له صاحبه عنوان "كاماسوترا بنكهة يساريّة". وإن كان أوفى بالقصد بتأكيده على البعد الإيروسي في الرّواية.

فلئن لم تكن اللحظات الإيروسيّة في النصّ عندي من باب الزينة والتشويق لشدّ القارئ، فإنّها تكشف، في ظنّي، عن جوانب من النفاق المُعمّم، وعذابات الجسد المقموع، وأشكال التنكيل بالروح في ثقافة تخنق العادات والتقاليد والموروث فيها قدرة الناس على الذهاب بعيداً في رسم مصائرهم الفرديّة.

لكنّ الروائيّ التونسي، الذي صار ناقدا، رأى أنّ "النصّ كان مُزدحما بتجارب الحسّ، والتركيز في كلّ عمليّة مُضاجعة على أدقّ لحظات الدعة واللذة فيها (نجلاء، زينة، للّا جنينة، ريم ....) ، لم أقصد هنا باب التفاعل الأخلاقويّ مع المسألة، ولكن تكرارها مرات عديدة على امتداد النصّ أرهق العمل بالتكرار فتاهت "رموز النصّ" في غابات الشبق المجانيّ وصفا وذكرا. ولو اكتفى الرّاوي بذكر محطّات جنسيّة بعينها كلحظة اغتصاب زينة، أو اغتصاب عبد النّاصر من قبل الشيخ علاّلة صغيرا، أو لحظة عجزه عن ركوب ريم "آخر عابرة سرير" في آخر الرواية لكان العمل مساحات شاسعة لتعدّد القراءات والتّأويل، إذ إنّ إقحام بعض التجارب الجنسيّة المجانيّة في متن النصّ وإصدار المواقف القيميّة الجانبيّة شوّهت جمال النصّ وتماسك بنيته التخيليّة ليصاب بذلك بداء الثّرثرة. "(فوزي الديماسي "رواية الطلياني" لشكري المبخوت بين الثّرثرة السياسويّة وأفلام الجنس" مع الإشارة إلى أنّ الإبراز من عندي).

طبعا ثمّة تعليل يبدو فنّيا غير "أخلاقويّ" يتوسّل "بتعدّد القراءات والتأويل"، و"الرمزيّة"، و"التكرار" والمشاهد "المجّانيّة"...إلخ. وبعيدا عن الدخول في نقاش لا معنى له يمنعه احترام حقّ القارئ في أن يرى ما يحلو له في النصّ، فإنّني استغربت ألاّ يرى هذا الذي حبّر، على عجل، نصّاً «نقديّاً» يتحدّث فيه عن «البورنوغرافيا» صلة المشاهد التي يحضر فيها الجسد بعذاب الشخصيّات وبحثها المحموم عن ذاتها. أعرف أنّ سقف قمع الجسد في ثقافتنا مُرتفعٌ جدّاً حتى أصبح كلّ حديث عن الجسد، في شيء من النفاق والطهرانيّة الكاذبة، «بورنوغرافيا»، كما لو أنّ كتابة البورنوغرافيا أمر سهل أو مُتاح، ثقافيّا على الأقلّ، لأيّ كان. علاوة على ذلك لا يخفى في كلام الروائيّ – الناقد أنّه لا يميّز بين البورنوغرافيا والإيروسيّة؛ فكل مشهد حميمي مهما كان هو عنده مشهد بورنوغرافيّ سواء أكان اغتصابا، أو بحثا عن مُتعة جسديّة، وسواء أصوّر صريحا، أم اعتمد فيه الروائيّ التلميح.

لكنّ من القرّاء والنقّاد من اجتهد لإدراك وظيفة تلك المشاهد الحميميّة أحيانا، والعنيفة الصادمة أحيانا أخرى ضمن بنية السرد الدلاليّة والرمزيّة. يقول ناجي الخشناوي "رواية الطلياني، كانت أيضا احتفالية باذخة (...) بالجسد وبكل ما هو دوينيزوسي، ويكفي أن نشاهد/ نقرأ حركات عبد الناصر وهو يدلك ظهر زينة في الحمّام، (في الصفحة 239). فالتصوير الدقيق والحركات المُتأنية في هذا المشهد لا يحيلان على الغريزي بقدر ما تتدفّق فيهما الصورة لتعيد الاعتبار للجسد. فالمشهد يبدو مُناجاة صاخبة، رغم الصمت، بين الظهر واليد، أو هو لحظة بعث لوجود آخر(...). ولئن استوعب هذا المشهد، كغيره من أغلب المشاهد، العمق السينمائي إلا أنه أنتج السيمياء الخاصة به في وحدته ونظامه".

يضيف مُتعمّقا في بعض مقاصد النصّ من تناول الجسد المُغتصب المقهور: إنّ"زنا المحارم الذي تعرضت له زينة بسكين اللحم العائلي، والاغتصاب الذي طال الطلياني من الإمام، مثّلا، بؤرة السرد في الرواية والفعل القادح لمَا ترتّب بعده من أفعال وسلوكيات ومواقف. لكنّ الاغتصاب يتجاوز، في الرواية، بُعده الجسدي لينفتح على الاغتصاب السياسي (التنظيمات السياسية المُتكلسة) والاغتصاب الفكري/ الثقافي (الواقع الصحافي المُتصحّر والمُنضبط لسُلطة الرقيب) والاغتصاب الاجتماعي (العلاقات المُهترئة والهشة)" (من مقال بعنوان: "الانكسارات المُبهجة لليسار التونسيّ")

توجد طبعا تحاليل أخرى وتآويل دقيقة لبعض ما في الرواية من جنس كُتب بمستويات مُختلفة وأساليب متنوّعة، ومن حفر في الجسد ورمزيّاته تتضافر فيه أبعاد شتّى فرديّة وجماعيّة واقعيّة على معنى الإيهام بالواقع وإيحائيّة على معنى الصراع بين عوامل الحياة والموت.



## 5

داخل ورشة الكتابة، لم أكن مشغولاً بهذه المشاهد الحميميّة في حدّ ذاتها إلاّ بمقدار. لقد كانت عندي مشاهد فرضها منطق السّرد. فالشّخصيّة الرّئيسيّة تدرّبت عاطفيًّا وجنسيًّا على يدي جارة العائلة التي كانت تحبّ أخا البطل بعد أن هجرها وسافر إلى سويسرا للدّراسة. فقد تضمّن الجسد هنا، مع فارق السّنّ بين الفتى والجارة، أبعادًا نفسيّة تقوم على لعبة المرايا والإسقاط من دون الدّخول في تفاصيل أخرى نراها مُهمّة للحبكة السّرديّة. ولكنّ تصوير ما هو نفسيّ بكتابة بصريّة والكشف عن تيه الروح بين جسدين بالنسبة إلى المرأة للاّ جنينة كان أمرا عسيرا. ففنّيا تتيح لي تقنيات الرواية التعويل على الحوار الذاتي مثلا، أو تيّار الوعي لبيان مثل هذا التعقّد النفسيّ وتداخله مع الجسد المحموم الموتور المكبوت ولكنّ اختيار التعبير عن الدواخل والأعماق بالظواهر والتصوير كان لعبة فنّيّة مُمتعة لكنّها مُرهقة.

لقد عملت على جعل جلّ المشاهد الحميميّة تأتي على سبيل المراوحة بين عوامل القهر والإذلال والاغتصاب والعنف الرمزيّ والمادّيّ وكلّ فواعل الموت (تاناتوس) وبين عوامل المُتعة والغبطة والنشوة والألفة والحبور وجلّ فواعل الحياة (إيروس). فهي عندي صورة من الصّراع الذي يشدّ مُختلف مكوّنات الرّواية في عمقه الأنطولوجي وقاعه الأسطوريّ. ولم يخطر ببالي البتّة أن تكون تلك المشاهد للإثارة أو لتسلية القارئ على أهمّيّة شدّ انتباه القارئ وتشويقه في مذهبي الذي اخترت للكتابة.

الحقّ أنّ الإشكال بدأ يبرز مُنذ أن قدّمتُ إلى صفوة من الأصدقاء المخطوط لمُطالعته وإبداء الرّأي فيه. وممّا فاجأني أنّ أحد الأصدقاء التّقدّميّين صُدم ببعض الجمل والتّعابير والأوصاف في تلك المشاهد. ورأى فيها ضربًا من الإباحيّة الزّائدة عن اللّزوم. ولمّا تكرّرت مُلاحظته عدت إلى تلك المواضع بالتأمّل والتساؤل.

فمن ناحية بدت "الجُمل الصّادمة" صادمة بسبب تسميتها الأشياء (الأعضاء!) بأسمائها ممّا يوحي بالفحش والبذاءة. ومن ناحية أخرى بدت بعض التّعابير غير لائقة لفرط مُباشرتها، ولكونها قريبة ممّا يُقال في مثل تلك المقامات التي يحضر فيها الجسد في بهائه وألقه وعنفه وسطوته.

ولمّا لم تكن رغبتي أن أكتب نصًّا بورنوغرافيًّا، ولا أن تنحرف تلك المشاهد عن وظيفتها داخل العالم الرّوائيّ؛ فقد عدت إليها بالتنقيح والمُراجعة. ولم يكن الأمر ذا صلة وثيقة بالرقابة ما دام الناشر لا يرى حرجا في ذلك. بل ربّما كان أيّ منع للرواية سيزيد في انتشارها. ولم يكن ما عزمت عليه من باب الأخذ بنصيحة صديق روائيّ تونسيّ خاف عليّ من صفتي التربويّة ومنزلتي الأكاديميّة حتّى إن كان الخطاب النقديّ يميّز بين الراوي والمُؤلّف، ويفصل بين الواقع والتخييل الأدبيّ. ولكنّه قرار ارتبط بسؤال أكبر: كيف تصنع الرواية لغتها التي تقول صميم الواقع ولكنّها لا ترتهن له؟

لذلك عمدت إلى أمرين: أحدهما استبدال تلك المواضع بوصف مُدقّق أحيانًا يتوسّل بلغة بصريّة جاء مفعولها أقوى وأنفذ من بعض العبارات المعروفة المُستهلكة، والآخر تعويض بعض الجُمل بصور مجازيّة لا تلغي مدى المقطع الإيروسي وطاقته التّواصليّة ولكنّها تُقدّمه على نحو أوفى بالقصد يخرجه ممّا قد يرى فيه هذا القارئ أو ذاك من ابتذال وسوقيّة يحملان معهما إرثا من الكبت الجنسيّ.

رغم هذا الجهد في مُصارعة اللّغة لقول الجسد المقموع وهو يرشح بمكبوته فقد وَصَم البعض الرّواية بالبورنوغرافيا، وهو ما يدلّ عندي على الوقع الذي أحدثته لدى بعض القرّاء من دون أن يكون لهم متّسع للحديث عن الفسق أو التهتّك والمجون. فالتجاوز في هذا الباب، بالنّسبة إليّ، كان مُرتبطًا بالبحث في طريقة القول حتّى تكون تلك المشاهد مادّة قابلة للقصّ وليست مُسقطة على البناء السرديّ والنسيج الدلاليّ إسقاطًا، نابية عن موضعها. وهو، إلى ذلك، خلق لوضعيّات ومواقف مُحتملة




من دون الوقوع في خطاب يستعيد ما يعدّ في واقعنا، خصوصا التونسيّ، سماجة وبذاءة وفحشًا وسوقيّة لا يتحقّق بها الغرض منه ضمن المقصد العامّ للرّواية.

الحقّ أنّ مشاهد من قبيل اغتصاب زينة (زنا محارم) أو مُلاحقة الإمام لعبد النّاصر قصد مُفاحشته تطلّبت منّي وقتًا وجهدًا في الوصف حتّى تخرج مُتماسكة في سياقها، واضحة بصياغتها، مُؤثّرة في قارئها. وليس للأمر صلة بمضمون هذه المشاهد الصعبة والقاسية فحسب، بل له صلة أقوى بسؤال أكبر: كيف نصف هذه الفظاعة حتى تنفذ إلى قلب القارئ؟

الأطرف من ذلك، ونحن نتحدّث عن العقبات الجماليّة أمام وصف الجسد، أنّ تدرّج السّرد في رواية الطلياني اقتضى أن يلتقي عبد النّاصر بزينة في مغطس الحمّام. كان المشهد في موضعه ومقصده إيحاء بالتطهّر للانطلاق في حياة جديدة زال فيها آخر قيد. فقد وارت زينة أمّها التراب، وكانت آخر رابط لها بقريتها. لقد اقتضى السّرد منّي في هذا المشهد أن أخرج أجواء الرواية من عالم الموت إلى عالم الحياة الواعدة في وهم "زينة" بواسطة الجسد وهو يتنعّم في الماء وبواسطة مُمارسة الجنس على نحو

يترع الجسد المُنهك روحيّا ومادّيّا بالغبطة والانشراح ويشحنه طمأنينةً وسكينةً. هنا خطر لي أن أجعل عبد النّاصر يحكّ ظهر زينة وهي في المغطس. وعبارة "حكّ ظهرها" بدت لي، لحظة الكتابة، عامّة وعاديّة وإن قصدت بها تحوّل الحكّ إلى دلك تمهيدا لإشاعة جوّ من الإثارة لدى الشخصيّتين تمهيدا لما هو أجلّ.

بيد أنّ إيقاع السّرد والمشهد فرضا عليّ، حسب ما تصوّرت وتخيّلت، أن أركّز على حركة اليدين على الظّهر صعودًا ونزولاً وانتقالا من اليمين إلى اليسار. عندها اكتشفت فقري اللّغويّ. فبعض أجزاء الظّهر أعرفها بالفرنسيّة وبعضها أجهلها بالفرنسيّة وبالعربيّة. ولم تكن القواميس ثنائيّة اللّغة بقادرة على تمكيني من ذلك؛ إمّا لأنّها تقدّم مادّة مُعجميّة غير صالحة للوصف، بما فيها من عجمة وبُعد عن الاستعمالات المأنوسة، وإمّا لأنّها تركّز على الأسماء التقنيّة العلميّة.

بدأ الإشكال جماليًّا يتعلّق ببناء المشهد وتفاصيله فصار مُعجميًّا. وما إن وجدت الحلول لهذه المُشكلة المُعجميّة والمعرفيّة في تسمية أعضاء الظّهر ومكوّناته ومساحاته المُختلفة، مع أنّني لم أستعمل إلاّ القليل من الثروة اللّفظيّة التي عثرت عليها، حتّى عاد السّؤال إلى مُنطلقه الأوّل الجماليّ: كيف أبلغ ما في المشهد كلّه من إثارة تنتقل بالقارئ من أجواء الأسى والشجن والحرقة التي يبعثها الموت إلى أجواء النشوة والجذل واللّذّة المُعبّرة عن الحياة من دون الإخلال بالإيقاع؟

## 6

في "الطلياني" مشهد آخر ذو خصائص بلاغيّة تثير إشكالا أراه مُهمّا في كتابة الجسد.

كان المشهد يجمع عبد الناصر الطلياني بنجلاء، صديقة زوجته زينة وعشيقته. وكان المطلوب، ضمن تطوّر السرد، التركيز على سمات الاضطراب والحركة وانقلاب الوضعيّات. فقد صادف هذا المشهد وسط الرواية، حيث تقع جملة من التحوّلات الأساسيّة منها التحوّل في علاقة عبد الناصر بزينة وبداية انحدارها نحو القطيعة وقرينتها الخيانة في بيت الزوجيّة ومنها التحوّل السياسيّ في البلاد بانقلاب بن علي ليلة السابع من نوفمبر 1987م على حُكم الزعيم الهرم بورقيبة.

علاوة على ذلك، كان المشهد يتطلّب مُعالجة اللقاء الجنسيّ بطريقة مُختلفة تتجنّب الصور المكرورة المعروفة؛ تأكيدا لبهاء اللقاء وتكثيفا للمحمول الرمزيّ القائم على معنى الانفعال والهيجان والاختلال. بدا لي الحلّ في استلهام استعارة تمثيليّة موروثة قوامها الفارس والفرس.

الحقّ أنّ بناء هذا التمثيل بخيوطه المُتشابكة المُعقّدة لم يكن يسيرا، ثمّ إنّ إعادة صياغة هذه الاستعارة وإخراجها مخرجا جديدا مُناسبا للسياق النصّيّ مثّل تحدّيا إضافيّا. فللعربيّة في وصف الفرس وهيئاتها ووضعيّات الفارس وأفعاله، وحركة كليهما مُعجم غزير وصور ثريّة. فلا بدّ من دقّة في اختيار ما يصلح منها لبناء المشهد الذي يتلاعب بلغة الفروسيّة والجنس في آن واحد حتّى يبرز تصوير حركيّة المشهد واضطراباته وصولا به إلى حالة الهدوء الجديد مع الحفاظ على اللبس فيه من دون تعمية أو إلغاز.

وقد كنت أكتب واصفا حركة الجسدين في حمّى اللقاء والعين على ما يدور في قصر قرطاج، حيث يلمّع بن عليّ حذاءه العسكريّ ليدشّن مرحلة جديدة من تاريخ البلاد.

لست أدري إن بلّغت هذه الأبعاد الرمزيّة أم لا، ولكنّ بعض القرّاء اعتبروا المشهد قائما على صورة مُتكلّسة معروفة لوصف اللقاء الجنسيّ.

وبصرف النظر عن تقييم هذا الذي كتبت جماليّا ودلاليّا فإنّني أحب أن أشير إلى أمرين:

أولهما أنّ المُؤلّف نفسه، يعسر عليه، وهو يستعيد المُمكنات البلاغيّة في الكتابة، أن يخرج تماما من دوّامة المُنتج الثقافيّ الذي اختزنته ذاكرته القرائيّة. فالصورة التراثيّة السائدة في الأدب والمخيال الجمعيّ، وصفا للمرأة أو للفارس وترميزا للشبقيّة والقوّة، تفرض نفسها أحيانا. فهل نقاوم حضور صور الذاكرة لنكون مُجدّدين، أم يمكننا أن نتوسّل بها فنعيد صياغتها لتحقيق حدّ من التواصل الأدبيّ مع المتون السابقة ومع القرّاء أيضا؟ ولكن كيف لنا أن ننجو من المحمول الأيديولوجيّ الذكوري في هذه الصورة؟ وهل يمكن للمُؤلّف أن يكون فعلا حُرّا تماما في نظرته إلى أجساد شخصيّاته الروائيّة من النساء والرجال، أم أنّه محكوم بدوره بثقافة ذكوريّة قد يقاومها في خطابه العقلانيّ وقد يحاورها فنّيّا، ولكنّها قد تفلت منه أيضا في صيغة خطاطات عامّة ورواسب من الصور والتمثّلات؟

ثانيهما أنّ بين من وسم الرواية بالبورنوغرافيا، ومن عاب على هذا المشهد انعدام الجرأة في وصف اللقاء الجنسيّ من دون التعويل على رمزيّات الألعاب الفروسيّة بونا بائنا يقوم دليلا على المسافة الفاصلة بين القرّاء والنقّاد وأذواقهم وثقافتهم وخبراتهم. ولا نظنّ الأمر متروكا إلى مُطلق الأحكام الجماليّة في تذوّق الأدب، بل هو مُرتبط، في تقديري، بالإيقاع سواء في المشهد المُفرد، أو في السياق الذي يتنزّل فيه ذاك المشهد.

## 7

إنّ هذه الأمثلة بعض ما أقصده بالاشتغال الجماليّ على المشهد الحميميّ، أو على وصف الجسد في حركته واندفاعه وخاصّيات التّعبير فنّيّا عن مشهد جماع أو مُمارسة للجنس ومن ثمّ التفكير في وظيفته ضمن سياقه النّصّي والمدى الذي ينبغي أن يصل إليه أو يتوقّف عنده داخل الإيقاع العامّ للرّواية. ثمّ إنّ سؤال الجنس في الرّواية وثيق الصّلة، في رأيي، بالانتقال من الأخلاقيّ إلى الجماليّ من دون انقلاب الأمر من الإيروسي، بما فيه من مُمتع فاتن مبهج، إلى الإباحي (البورنوغرافي) بما فيه من كريه مُقزّز شنيع.

## 8

إنّ هذا الاشتغال الجمالي على الجسد عمومًا، والجنس خصوصًا، لا ينفصل، في رأيي، عن محموله الأيديولوجيّ. وأكبر ظنّي أنّ مُشكلة الجنس (أو الجسد عمومًا)

في ورشة الكاتب أمام صفحته البيضاء لا تُطرح من زاوية المقبول أخلاقيًّا إلاّ جزئيّا. فالكاتب في جميع الحالات، لا يمكنه أن يعرف ردّ فعل قرّاء متنوّعين بالضرورة وأسلوب تلقّيهم. فلسنا نتصوّر أنّ المُؤلّف يمتلك من الحريّة عند الكتابة، أو من الوعي بالحرّيّة أكثر ممّا تمتلك، على الأقلّ، النُخب المُنتجة للمعنى في مُجتمعه إلاّ إذا توهمّنا أنّه كائن مجاوز لمنزلته الاجتماعيّة. غير أنّه، على سبيل إخلاصه لكتابته بما أنّ الرواية فعل تأمّل في الواقع بجميع مستوياته، وعلى سبيل المُعالجة النقديّة لكلّ ما يحول دون الفرد وتوقه إلى الحرّيّة بما أنّ الرواية عندي مُنخرطة على طريقتها في الصراع الاجتماعيّ بالضرورة، يمكنه أن يجد أمامه عقبات الثالوث المُحرّم باعتبارها موضوعات تخضع للتأمّل والنقد؛ فيستحيل النصّ نفسه كاشفا لآليّات القمع والمنع، فاضحا للفاعلين أصحاب المصلحة في إدامة شبكة القهر المُعمّم. إنّ ذلك ضرورة فنّيّة ترتبط بالموقف الأخلاقيّ للمُؤلّف الروائيّ أكثر من ارتباطها بموقف أيديولوجيّ مُسبق.

فمُشكلة الكتابة عن الجسد والجنس ترتبط لدى الكاتب نفسه بنظام من التّمثّلات الرّمزيّة القابعة في أعماق الوجدان والذّهن. وينهل الرّوائيّ من هذا المعين الأخلاقيّ نفسه مادام خاضعا اجتماعيّا وثقافيّا على وجه من الوجوه لمنظومة القيم السائدة، وله علاوة على ذلك تهويماته ونزعاته واختياراته ورغباته التي يتخيّلها من دون أن ينقلب الأمر بالضّرورة إلى ضرب من السّيرة الذّاتيّة. فالمقصود هنا أنّ لهذه الكتابة وظيفة مُهمّة في محاورة الرّموز الثاوية في النّفس لتفكيكها في النّصّ. بيد أنّ وراء ذلك، في تقديري، طرحا جدّيا لمسألة تحرير الأجساد المقموعة المُنهكة برمزيّات بالية ورغائب مُتناقضة. ولا شيء يضمن للرّوائيّ الرّجل ألاّ تتسرّب نزعته الذّكوريّة باعتبارها أيديولوجيّة ضمنيّة في نصّه وتخيّلاته. وليس من البديهي أن يتصوّر مشاعر المرأة وردود فعلها باعتبارها جسدًا مُختلفًا. وعليه قياس ما للمرأة الكاتبة من نزعات أيديولوجيّة ونفسيّة وتخيّليّة قابعة في النفس.

لهذا فإنّ مسْرَحَة الجسد والفعل الجنسيّ في الرّواية تجربة مُهمّة للرّوائيّ تتعدّى مُمارسة لعبة جماليّة خالصة إذ هي تفرض عليه حذرًا كبيرًا في استكشاف الحقيقة وتفاعلات الجسد المقهور وتخيّل أوجاعه وانتشائه وانحباسه واندفاعه. فليست الكتابة الرّوائيّة مرآة للذّات فحسب في نوع من النّرجسيّة، بل هي استكشاف أيضًا لما هو أبعد من الذّات في ضرب من الغيريّة التي يفرضها تعدّد الرّؤى وزوايا النّظر.

لقد كنت دائمًا ما أتساءل: كيف تفكّر هذه المرأة أو تلك في هذا الموضع من الحكاية أو ذاك في لحظة موجعة أو مُبهجة؟ والمُشكلة هنا أنّنا نعتقد، مُخلصين، في تحرير الفرد، وتحرير جسده وتخفيف ثقل الرّمزيّات الخانقة. ولكنّنا مهما حاولنا فإنّ أكبر الصّعوبات تكمن في الخطاطات المُشتركة التي تسيّرنا فتقيّدنا باعتبارنا ذواتًا نفسيّة واجتماعيّة وأجسادًا تتحرّك في حدود خبرتها وموروثها الثّقافيّ ومُحدّداتها الاجتماعيّة، في حين أنّ الرّواية لا تبنى إلاّ بالتّنوّع والاختلاف وتتبّع مسارات فرديّة مُتشابكة مُتقاطعة وفي الآن نفسه مُنفصلة مُتمايزة.

## 9

قد لا يعرف الرّقيب هذه الإشكاليّات في ورشة الكتابة؛ لأنّه صوت مُبهم للمجموعة الثّقافيّة الاجتماعيّة أو الكيان السّياسيّ. ولا أحد يستطيع أنْ يضبط لنا منْ من القرّاء تزعجه كلمة "نهد" أو اسم عضو حميميّ في اللّغة، ولكن الثّابت أنّ ما يتوهّم أنّه إثارة أو "إباحيّة" قد يكون مصدره استعمالا مُعجميّا مُحايدا، أو وصفا مُناسبا لوضع من الأوضاع المعلومة لا يتضمّن أيّ كلمة خادشة للحياء.

فليس الإشكال بالنّسبة إلينا كامنًا في هذه النّزعة إلى المُراقبة والتّحريم. فكلاهما لم يعد له أثر على الأفكار في عصر الفضاء الرّقميّ، بيد أنّ الإشكال أعلق بالكتابة عن الجسد وفنّياتها وجماليّتها ومضمونها الأيديولوجيّ المُدافع عن تحرير الأجساد المقهورة المُغتربة.

إنّ الرّواية إذ تتعرّض إلى الجنس تبدو لنا، رغم ما يُقال عنها من أنّها مُجرّد تخييل، أشدّ انغراسًا في واقعها ممّا قد يتوهّم بعضنا. وأيّا تكن بذاءتها وسوقيّتها فإنها لن تبلغ بذاءة مُجتمع مُنافق مهووس بأشكال من السّلوكات الجنسيّة ويزعم رغم ذلك الاستقامة والورع واحترام الآداب العامّة. فماذا نسمّي الاغتصاب وزنا المحارم والاعتداء على أجساد الأطفال أو العلاقات الجنسيّة مع الحيوانات، من دون الحديث عمّا يبدو أبسط وإن لم يكن أقلّ خطورة في الاعتداء على كرامة الإنسان من قبيل التّحرّش والمُتاجرة بالأجساد والبغاء؟

بهذا المعنى يبدو لي أنّ اشتغال الرّوائيّين جماليًّا على الجسد والجنس موقفا نقديّا، وفعلا احتجاجيّا لا يخرج عن مبدأ الدّفاع عن الحرّية الفرديّة؛ لذلك هو مُدان أخلاقيًّا أو دينيًّا في ظاهره، ولكنّه مُدان في حقيقة أمره سياسيًّا.

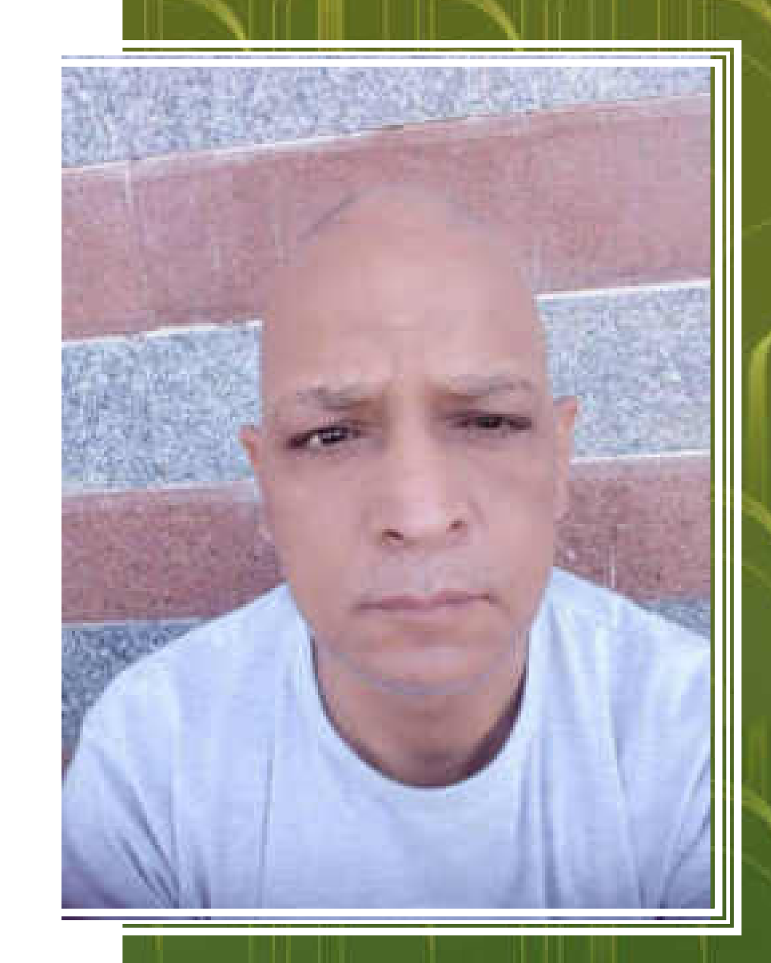


فوتوغرافيا :

**Vadim stein - DANCE**

أدب

# سلة إيروتيكا تحت نافذتك: حسية مُؤمن سمير الشعرية



عبد النبي فرج

مصر

هناك أسباب مُتعددة للاستغراق في وصف العلاقة الإيروتيكية بين الرجل والمرأة، منها الاستغراق في اللهو والملذات الحسية، أو أن تكون مُجرد صناعة شعبوية بغرض جذب جمهور مقموع جنسياً، لكن هناك منطقة أخري، أن تكون الإيروتيكا وليدة محنة حقيقة مثل الموت، المرض، السجن، النبذ، تجعل الشاعر يحتشد بالحسي، ويحتفل بالعري، ويستغرق في وصف الجسد لكي يخفي الألم والتعاسة.

هذا الديوان" سلة إيروتيكا تحت نافذتك" للشاعر المصري مُؤمن سمير، والصادر عن دار "أروقة" 2020م يخرج من هذه المنطقة، منطقة الوحدة والخيالات والرغبات الموارة المقموعة؛ لهذا فالأنثى هنا ليست أنثى واقعية، لكنها مُتخيلة، أنثى يصنعها بين يديه، إنه نحات عفيّ يعيد تشكيل الجسد ويستنطقه، والحوار الذي يُدار على لسان المرأة يخرج من لحمه ومن دمه هو، من ذاكرته المُتقدة بالخيال المتوحش.

في هذا الديوان حروب تدور، ورغبة في الانتقام ورغبة في الاستحواذ، الاستملاك حد البشاعة، هناك سلة إيروتيكا عند نافذة الحبيبة بعيدة عن ذات الشاعر ولا نعرف هل الحبيبة تري هذه السلة، أم لا تراها، أم لا تريد أن تراها، نحن نعرف عنه كل شيء من داخل الذات، ولا نراها، وأظن أنه لو كان يراها لكانت قد تغيرت بنية الديوان، ولكن هذا الغياب أتاح للذات الشاعرة تحميلها رموز وأفكار مُتعددة، بعضها مُرتبط بالناس والآخر مُرتبط باللاهوت، بالسمو والتعالي، وهناك (بيتٌ عالٍ) تسكنه الذات الشاعرة وتدور فيه الأحقاد والرغبات العنيفة حد القتل، وهذا الاستغراق الحسي في تعيين الأفخاذ والثدي والسُرَّة والشَعر والجِلْد المشدود شاهق البياض والوجه الخ لهو نوع من الخديعة التي ترسم دراما ظاهرية لكي تخفي ما يعتمل في الطابق الثاني المَخفي من الوعي.

مُؤمن سمير يكتب بلغة شفافة وناعمة بشكل مُدهش حتى ينسينا الفقد والوحدة والعالم التحتي المُرعب. تعالَ معي لنلتقط بعض ألفاظ وجمل الديوان: السكاكين الطائرة/ التي بقيت من المذبحة/ القاتلين/ خذ البندقية من بين



أسناني/ لأشق فيك/ الفؤوس البرية/ هي الأشلاءُ.

هذه الاستشهادات من قصيدة واحدة هي القصيدة الأولى (بيتٌ عالٍ)، والبيت قد يكون رحماً، وقد يكون نبذاً وسجناً، وهنا البيت خالٍ من الحياة، يحيط الشاعر بحوائط مُصمته عالية. في هذا الديوان عنفٌ كثير مُغلف بشعرية غاية في اللطف، لكن رغم هذا هناك عدة رسائل تحتية تحتاج لمبضع نقدي لفك شفراتها.

من نصوص الديوان:

بيتٌ عالٍ

تهمسينَ: دعني عريانةً فيكَ حتى النهاية. وأفكِّرُ في الصبحِ الذي صارَ يطير بعيداً وأسألُ عن الشمسِ على بطنكِ المُشتاقةِ للسِكّين، يوم راقها الراقصُ الغجريُّ فتمنت أن تذوق الشهيقَ والشخرَ المُلَّونَ. ويومِ لَحَسَتْ الموت ولَعِبَت في أوصاله. صادقةٌ في مذاقها. ونبيةٌ كانت في رعبها من رقة المخالبِ وذهولها. تهمسينَ حَلُمْتُ بالأمسِ وظننتُ أن عُريي لم يكد يلمسُ ظِلَّكَ حتى انخلَعَت عيونكَ لتقتلني. فَسِبْنِي طاهرةً فيكَ ولا تشدَّ جلدكَ لتغطيني. ظِلّي أوجعني يا أخي.

سبني أشربكَ فيرتوي طوفاني. شَجَري ليس حكاءً يتجوَّلُ في المروجِ.

إنهُ الهديةُ الواقعة من سَلَّةِ أمي وأمطار أختي.

غرقُكَ وطُهْرُكَ، طَفْوُكَ وكُفْرُكَ أنا.

فافتح المسامَ أكثر. حتى أبلَعكَ فأُشفى.

*

إسفنجةٌ. تشفطينَ حتى تَهلَّ علينا إحدى الحُسنَيَيْن: يزرقّ وجهكِ أو أصرخ عُمْقِي عُمْقِي. تستريحينَ على الصخرةِ المُدبَّبَةِ وتغفرينَ لمَّا يتمزق لحمكِ للجوعى والخارجينَ من الحروب، هي الأشلاءُ التي تسبقُ العصيرَ الذي يتهادى على دوَّاماتِ فخذِكِ. تمشطينَ ساقَيْكِ وتشيرين بهما للسفنِ التائهة، يمرُّ البحارةُ من تحتكِ يرفعونَ أعلامهم كلما تُشتتها نيرانُ الغابةِ وتضحكينَ لما يغرَقُ القراصنةُ في الكهفِ ويفقدونَ جلودهم. يحفرونَ على رمالكِ أس مائهم كلما

ارتعشَت و تمزَّقت، بالنار حيناً

و حيناً بالحليبِ.

*

كانت مؤخِرَةٌ فوقَ حَوْضِ الوجهِ، والذي لا زالَ يلهثُ قابعٌ على ظِلِّهِ. يشوفُ كيفَ ينبضُ الكِفْلُ، وكيف يرتدّ كرةً مُشتعلةً بين أقدامِ شياطين. أشيلها وأحطُّ مكانها في الصورةِ بِرْكَةً، لتطفوَ على السطحِ وتصطادَها الضباعُ المحرومةُ وتسِنُّ لمعانها الغارق في الزَبَدِ. أو يعود الأصلُ عجيناً: أخطفُ و أكوِّرُ. وأنثني وأجمعُ. أُلقي في الموقدِ، ثم ألِمُّ الأقدارَ واللحمَ والأر يجَ في كهفٍ

و لسانِ بحر.

*

.. و دفعتُ بابَ الحانةِ بقدمي ووجدتكِ في الواجهةِ، في المُؤخرة. تجلسينَ وراءَ البارِ، أمامَ المقاعدِ، تحتَ المنضدةِ، بينَ الجواربِ واللحمِ القَلِقِ. كنتِ المجنونَ والشحاذَ والقاتلَ والهاربةَ. كانت إليتاكِ تَسُدَّانِ المداخلَ وأصابعُ قدمِك تَنحتُ الخَاتمَ لِلعفاريت. تُدندِنُ وتداعبُ الفؤوس البَرِّيَّةَ، وكانَ عضوكِ يدورُ، يغني خلفَ الكأسِ فيغمرهُ بريقٌ فَتِيٌّ، يعبثُ وينفخُ في الأبواقِ. وحَلَمَتاكِ تندغمانِ في كلامِ حَلَمَتيَّ، تتوهان بينهما ونهرُ النبيذِ يُغَطِّي وَسَطَكِ، يدخلُ في مجاديفِ شيطانِ ساقيكِ الهائج فيغرق ويطفو ويُجَذِّف بذراعيهِ ورقبتِهِ المكسورةِ. يدخلُ في سرِّكِ الأبعد. في أمانِ اللهِ ونورهِ. الكنز الذي تُخبِّئِنَهُ عن أحلامِك وتستأمنينَ الفَلقتَيْنِ الصادقتَيْن. يلعبُ النبيذُ في النبضِ، في السَهَرِ لحدِّ الموتِ. أَزُقُّ بإصبعي اللهاثَ والأضواء والمُوسيقى وأسْحَبُكِ للمواجهةِ. أحوشكِ عن القاتلينَ، السكاكين الطائرة، الأيادي والأقدامِ التي بقيت من المذبحةِ، الأوهام الجميلةِ عن الوحش الذي أَسْكَرَتْهُ شفتكِ الواطئة والعالية على النبض، تلكَ التي قالت قبل غيابها: يامسكينُ افتح قميصكَ المبلولَ وخذ البندقةَ من بين أسناني واستحلبني.

لأشُقَّ

فيكَ

# الروايةُ ومبدأ التسامي



لونيس بن علي

الجزائر

ما زال سؤال الأخلاق يُزاحم الأسئلة الكُبرى في الأدبِ، وما زال بيننا من الروائيين ومن قرّاءِ الرواية من ينادون بالروايةِ النظيفةِ، والرواية الطهرانيةِ، ولو أنّ مفهوماً كهذا لا يُمكن تجاهله أو تجاوزه.

عندما صدر فيلم "الخالدون"، وهو ضمن سلسلة أفلام العوالم المُتسعة لعالم الأفينجرز، تعالت الأصوات التي دعت إلى حظره، ومنع عرضه في صالات السينما، أو على الأقل حذف بعض المشاهد فيه والتي تخدش أخلاق المُشاهدين. والغريب في الأمر أنّ المشاهد التي وُصفت بالصادمة لم تكن صادمة، بل هناك أفلام أكثر جرأة من فيلم الخالدون في عرض مشاهد جنسية، ولم تحظ بكل هذا الهياج الأخلاقي.

طبعا ما يهمنا الآن هو فهم مثل هذه الردود، والتي تُطالب بأخلقة الفنّ، وبتطهير الأدب مما يخدش أخلاق الناس. نحن إزاء مُعادلة قديمة/ جديدة هي معادلة (الجمال/ الأخلاق)، والتي مازالت إلى اليوم تطلّ برأسها في نقاشاتنا الثقافية والأدبية.

تحوم قضية "أخلقة الأدب" دائماً حول علاقة الأدب بما يشكل مسكوتا أخلاقيا في المُجتمع، وعلى رأس هذه الظواهر علاقة الأدب بالجسد، وتحديدا علاقة الأجساد بحريتها الخاصة؛ من هذه الزاوية، أميل إلى أطروحة التحليل النفسي التي تعتبر التاريخ الثقافي والإبداعي هو نتاج صراع نفسي بين مبدأ الواقع ومبدأ اللذة، وعبرها تتبلور فكرة "التسامي" Sublimation في الأدب، والتي تعني طريقة في تحويل وجهة غرائزنا وإخضاعها لأهداف أسمى. (تيري ايجلتون)

فالأدب هو حالة "تسامي" وارتقاء للحالة الإنسانية، وتحريرا لها من سيطرة الغرائز والرغبات التي توصف في الغالب بأنها جنسية، والتي تتخذ في الأدب شكل رموز واستعارات. ولو أنّ الكثير من الأعمال الفنية والأدبية تجرأت بتمثيل الجسد بتكسير اللغة الاستعارية والرمزية. نفهم هنا أنّ التسامي في الأدب هو خلق حالة توازن بين الحالة الجمالية والفنية وبين ما يتطلبه الجسد من رغبات، وهنا بالذات تكمن قوة الإبداع، في قدرته




على خلق مسافة جمالية بما هو غريزي ووضيع.
يحضر الجسد، إذن، في كامل الإبداع الإنساني، بل إنّه جزء أساسي فيه؛ فلفظة "الافتتان" مثلا (وهي لفظة تنتمي إلى حقل الجماليات والحسيات)، والتي تُكتب باللاتينية fascinatio هي قريبة من لفظة "القضيب" fascinus، وكان الرومان يقيمون احتفالات كبرى يتغنون فيها بافتتانهم بالقضيب الذكري، وتُسمى تلك الأناشيد fescennins، ويعود للرومان أيضا السبق في اختراع "البورنوغرافيا على يد (بارازيوس) والذي يعني حرفيا فن "رسم المومسات". وقد طُرح آنذاك سؤال كبير: من هو الرسام العظيم؟ فكانت الإجابة: هو الشخص الذي يجعل الصراع بين الأخلاق وبين الانفعالات، محسوساً داخل الشخصية المُصوّرة. (باسكال كينيار).

إننا أمام فكرة قديمة عن (الصراع) بين (الأخلاق) و(الانفعالات)، لكن ما ينقص هذه الإجابة هو طرف ثالث ومُهم، وهو (الفن/ الجمال)، والذي ينتمي في تصوري إلى مفهوم (التسامي) الذي أشرنا إليه سابقاً، وهو ما عبّر عنه (روجر سكرتون) بقوله: إنّ (مكمن الجمال هنا هو في قدرته على وضع الحياة البشرية- بما فيها الجانب الجنسي – على بُعد وعلى مسافة يمكن من خلالها للروائي أن يُراقبها من دون امتعاض أو شبق على حد سواء).
تكمن أهمية هذه المُلاحظة التحليلية لروجر في الإشارة إلى أنّ الأدب الحقيقي هو الذي يترك أثرا جماليا حتى إذا ما تعلق الأمر بتصوير الجسد، أي ان مهمة الأديب ليست إثارة غرائز القراء، ولا تحريضهم على الفسوق ومُمارسة الرذيلة، كما يتوهم الكثيرون، ولو أنّ مثل هذا التوظيف للجسد يبرز في الأدب البورنوغرافي، عكس الأدب

الإيروتيكي الذي لا يهدف إلى إثارة الغرائز، بل يقوم "بتصوير الرغبة الجنسية"، لتتحول إلى صورة فنية.
بعيدا عن هذين النوعين من الأدب؛ فالأدب، على نحو عام، يجد نفسه أمام رهان اجتياز المُشكلات الأخلاقية التي يفرضها الجسد في سياق اجتماعي مُحافظ، مثل السياق العربي الذي ما زال ينظر إلى الأدب والفن عموما بنظرة أخلاقية، كأنّ وظيفة الأديب أو الفنان هو حماية الأخلاق العامة.
ما أريد أن أصل إليه أنّ الأدب هو نتاج تلقيه أيضاً، وهو أيضا نتاج للتصادم مع قيم المُجتمع. فالجسد هو حلبة لتجاذبات دينية وسياسية وأخلاقية، يقوم الأدب بنقله إلى فضاء اللغة وإلى فضاء التخييل. ويختلف حضور الجسد من تجربة أدبية إلى أخرى، حسب اختلاف الرؤى الفنية والأخلاقية التي تعيد صياغة مفهومه ضمن السياق الاجتماعي العام؛ فهناك من يتعمد توظيف

الجسد لأجل مُمارسة نقد للمنظومات السياسية والأخلاقية في المُجتمعات المُحافظة، وأستحضر هنا رواية (الإنكار) للروائي الجزائري الكبير (رشيد بوجدرة)، على غرار رواياته الأخرى التي لا تخلو من تعرية الأجساد لفضح السُلطة.

هناك تجارب أخرى يتحول فيها الجسد إلى مصدر لأسئلة وجودية، ولقلق الشخصيات الروائية؛ فبطل رواية (عازب حي المرجان) للروائية الجزائرية (ربيعة جلطي) والذي يسمى زبير، كان يعاني من عاهات جسدية، ساهمت في انعزاله عن الحياة الاجتماعية، وازدادت عقدته من الآخرين أكثر عندما وصفه أصدقاؤه بزوبير الكروفيت، بسبب أنّ عضوه الذكري صغير الحجم مثل حشرة (الكروفيت) البحرية. أما علاقته بالمرأة فكانت مُرتبكة، اكتفى بخلق مسافة من الحذر ، فكان يحب من وراء ثقب على جدار الحمام يتلصص عبره على حياة فتاة أحد جيرانه، وعبر هذا الثقب اكتشف الحياة السرية لهذه الحبيبة التي أصبحت مُجرد صناعة لفونتازماته التخييلية، فكان يستمتع بجسدها عندما تستحم، أو عندما تمارس عادتها السرية. كانت الروائية حذرة في تعاملها مع الجسد، لكنها اختزلت بذكاء سردي أزمة الفرد من خلال رمزية الثقب على الجدار. فهذا التجسيد الفني لأزمة الفرد خلق حالة تسامي رفعت الرواية فنيا من دون أن تسقط في علاقة آلية وفجة مع موضوعة الجسد.


ربيعة جلطي


تيري إيجلتون

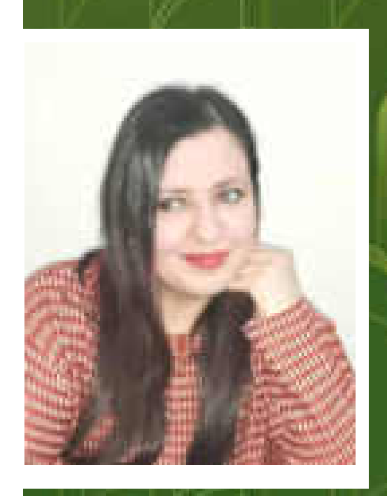


فوتوغرافيا : Klaus kampert

# الجنس والإيروتيكية في الرواية المغاربية الفرانكوفونية



محمد رضا بوقرة/ تونس



ترجمه عن الفرنسية:
سلمى الغزاوي

المغرب

أدت موجة الأصولية التي انتشرت في الجزائر في التسعينيات إلى نتيجة أدبية غير متوقعة، ألا وهي جذب الروائيين، وكذا الروائيات الجزائريات، إلى الكتابة عن الجنس والعلاقات الجنسية. من المُؤكد أن موضوع الجنس لم يكن غائبا تماما عن روايات شمال إفريقيا، بل ينبغي علينا القول: إنه على العكس، كان حاضرا في كتابات جيل كتاب ما بعد استقلال البلدان المغاربية، كما سنرى لاحقا، لكن الجديد والمُثير للاهتمام حقا، هو أنه خلال السنوات القليلة الماضية، بدأت الكاتبات بدورهن، في الكتابة عما يسميه ڤيكتور سيغالن: "ألعاب الرجل والمرأة".

إذا ما تحدثنا عن الرواد أو مُؤلفي الجيل الأول من الأدب المغاربي، أي أولئك الذين اقتحموا عوالم الكتابة في بداية خمسينيات القرن الماضي، فإننا سنُلاحظ أن اهتماماتهم بحُكم السياق الاستعماري لذلك الوقت، كانت سياسية بالأساس، إذ لم يكن يبدو أن الجنس يمثل إحدى أولوياتهم الرئيسية، مثلما كانت تهمهم على سبيل المثال مُناقشة مكانة المرأة في المُجتمع آنذاك، بالتأكيد، هنا وهناك، في هذه الروايات، يصادف المرء إشارات إلى العلاقات الجنسية المثلية، أو فلنقل ظاهرة اللواط، الاعتداء الجنسي على الأطفال، فوضى الحياة الجنسية لجندي عالق داخل إحدى الثكنات، أو اعتكاف النساء في بيوتهن وعدم خروجهن إلا لماما إلى الميادين العامة، وما يترتب عن ذلك من كبت لدى الشباب في هذه المُجتمعات الإسلامية المُحافظة، يمكننا أن نأخذ كمثال للروايات التي أشارت إلى هذه الظواهر روايتي "نوم العادل" للكاتب الجزائري "مولود معمري"، ورواية "الماضي البسيط" للروائي المغربي "إدريس الشرايبي".

هناك، بالطبع، رواية نجمة (1956م) للروائي "كاتب ياسين"، حيث نجد شخصية المرأة التي يلقبها الكاتب "بالمرأة الفرنسية"، وهي الزوجة المزاجية المُتقلبة لكاتب عدل مارسيلي، التي تعرضت للاختطاف من قبل ثلاثة من عشاقها الجزائريين، الذين اقتادوها إلى

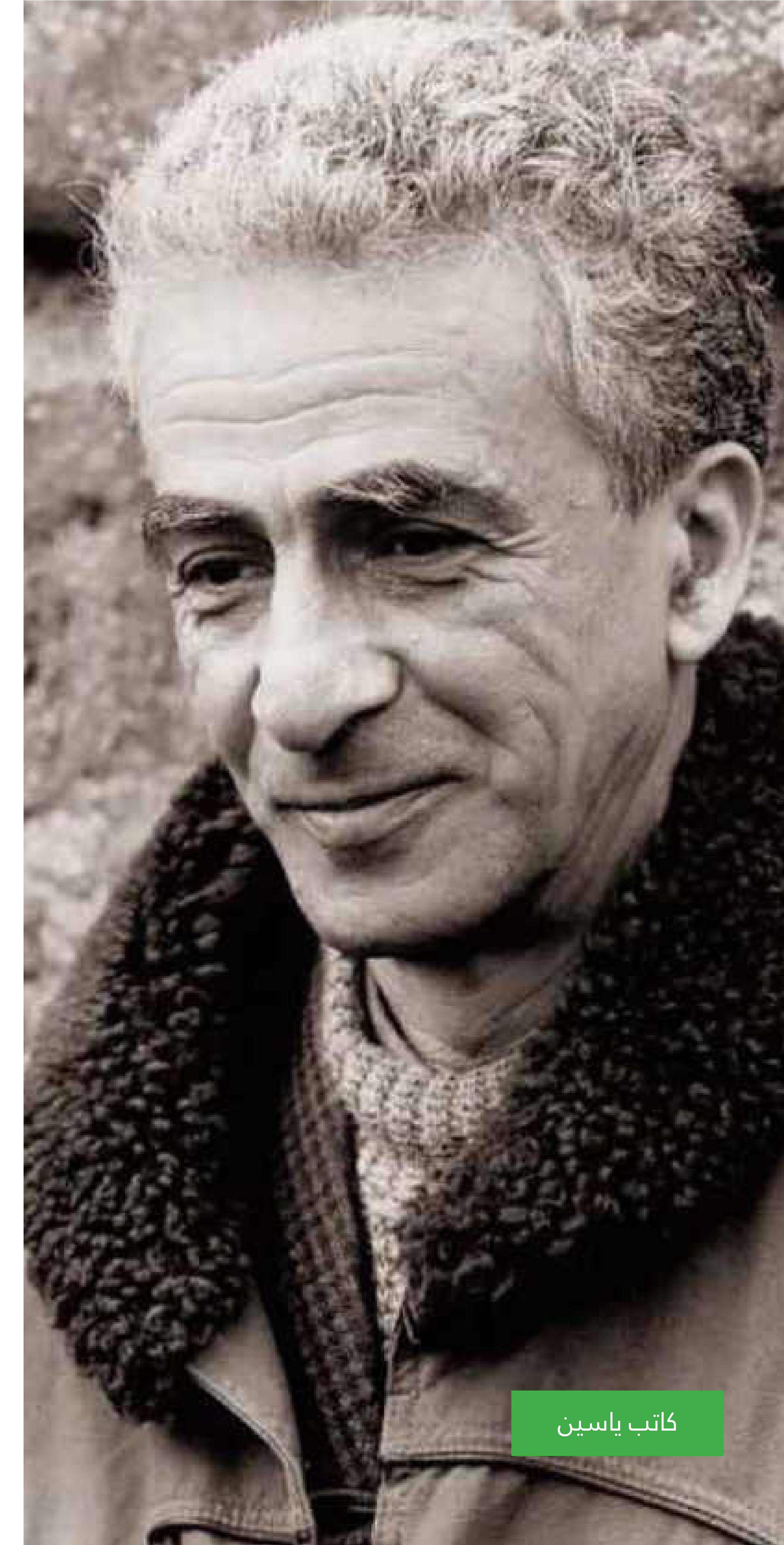
أحد الكهوف، وفي هذا الوضع "الرمزي" تحدث مأساة بعد اقتتال اثنين من خاطفي المرأة من أجلها، ومقتل أحدهما، كما ستنتج عن الاعتداءات التي تعرضت لها المرأة الفرنسية، إنجابها للبطلة "نجمة"، والتي هي نسخة طبق الأصل من والدتها، يقول كاتب ياسين مُعلقا على هذا الحدث، على لسان أحد آباء نجمة المُحتملين: "أتساءل ما الذي كان يمكن أن يولد من ليالي الأمس؟ ليالي السُكر والفسوق، ليالي الاغتصاب والسطو والقتال؟"، ويتابع: "وحدها هزيمة 1830م والاستعمار الذي تلاها يفسران هروب أبناء المهزومين، المُحبطين والمُهانين إلى الفجور، واتخاذهم من الجنان الاصطناعية ملجأ ضد السأم وشرور الوجود".

باختصار، يمكننا القول: إنه في هذه الرواية الشعرية، ذات الهندسة المعمارية المدروسة والمُتقنة: فإن هذا النشاط الجنسي الذي تم استحضاره بطريقة مُحتشمة ومُتحفظة، أدى وظيفة رمزية بارزة، حيث إن "نجمة"، التي تنحدر من أم فرنسية، وأب جزائري مُفترض، نجمة التي يطمع مُعظم أبطال الرواية في الحصول عليها، ليست في الحقيقة سوى استعارة للجزائر.

## الكتابة عن الجنس: مرآة عصر

"العلاقات التي تحكم مُجتمعنا هي علاقات إقطاعية، وللمرأة حق واحد فقط: امتلاك عضو جنسي والحفاظ عليه".

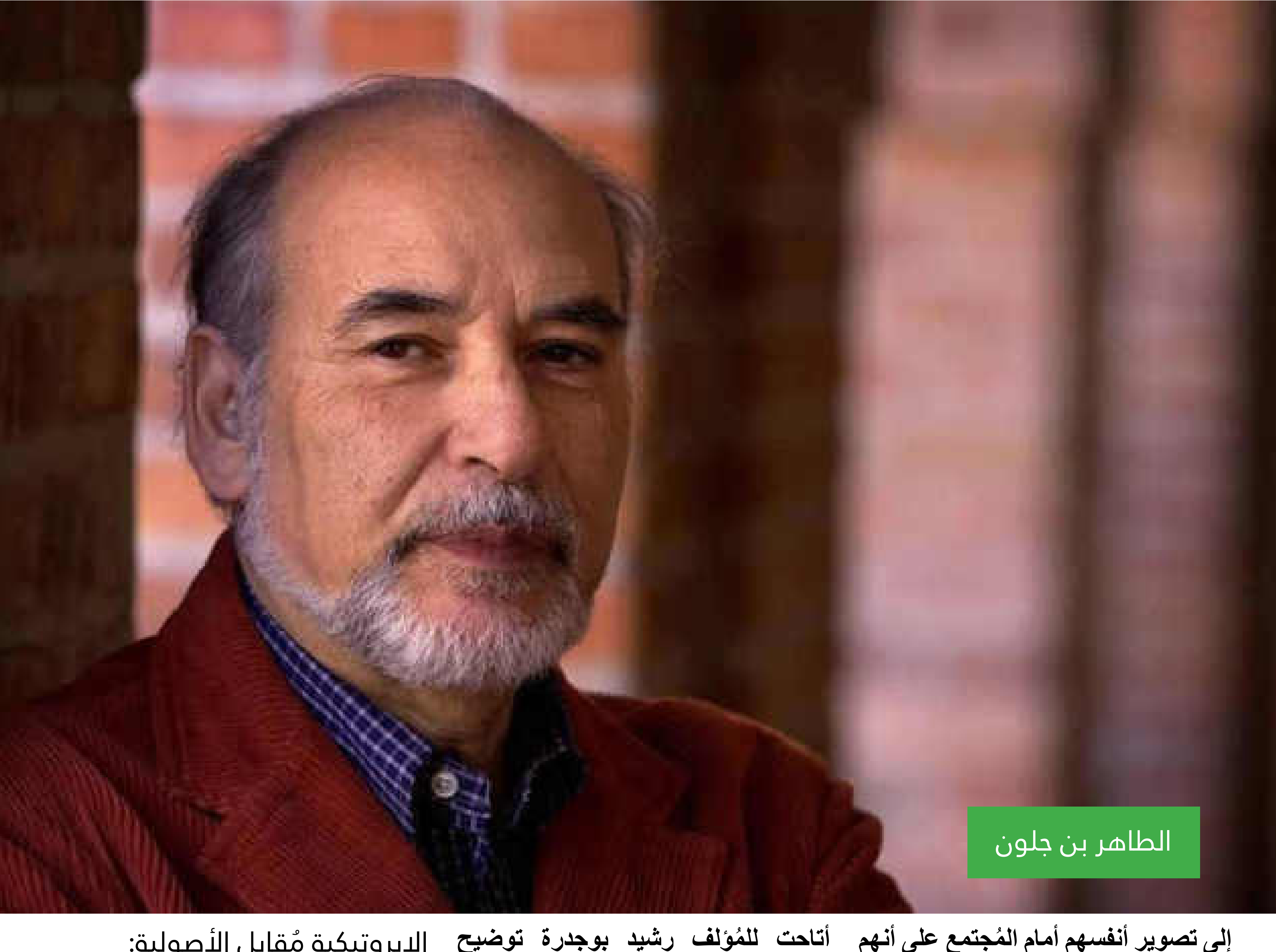
بمُجرد إغلاق قوس الاستعمار، تَطَلَّبَ بناء الدولة القومية الجديدة ثورة جذرية في العقليات، كان من المُحتم أن يحدث نبذ لعادات الأسلاف، وفضح للتابوهات، وكان إصلاح وضعية المرأة ضرورة وهدفا من الأهداف التي تم تنفيذها بشكل غير متساوٍ في البُلدان الثلاثة المعنية (تونس، المغرب، والجزائر)، وهكذا أمسى كل ما يتعلق بالزواج، العلاقة بين الرجل والمرأة، والتعليم المُختلط، يشكل مادة روائية بغية كشف المستور عن الهيمنة الذكورية للأب أو الزوج أو كليهما داخل الأسرة المغاربية، وبالتالي صارت الجنسانية تتبوأ مكانة



كاتب ياسين

مركزية في الرواية المغاربية، إذ خصص الروائيون المغاربيون حيزا مُهما لمشاهد مثل: تزويج فتيات قاصرات مُبكرا وانتهاك براءتهن واغتصابهن باسم القانون من طرف رجال أثرياء، غالبا ما يكونون مُسنين، أو عاهرات يعرضن أجسادهن أمام الجمهور المُحبط، النهم، أو حتى عشيقات قابلات للتبادل بين الأصدقاء.. إلخ..
يمكننا اعتبار جزء كبير من أعمال المُؤلفين في ذلك العصر، بمثابة لائحة اتهام ضد مُجتمع يبقي النساء تحت الوصاية، وذلك بجعلهن "قاصرات" إلى الأبد، وبالتالي مُطالبات بالخضوع اللانهائي للسُلطة الأبيسية، إن روايات "الانتقام" للجزائري "رشيد بوجدرة" (1969م)، "حرودة" للمغربي "الطاهر بنجلون" (1973م)، و"مسعودة" لمواطنه "عبد الحق سرحان" (1983م)، تمثل تمردا على هذا المُجتمع مفتول العضلات، من مُنطلق الرغبة في زعزعة العقليات الجامدة، فضلا عن ذلك، هي روايات تضمنت الجنس والإيروتيكية بطريقة استفزازية مُتعمدة، الشيء الذي أثار الفزع في صفوف بعض قراء ذلك العصر، بسبب فظاظة اللغة المُستخدمة، و"فجاجة" المشاهد الموصوفة.
قد يشتبه المرء في أن هذه الروايات، هي قبل كل شيء قصص عن كيفية بدء الحياة الجنسية، فسواء في الانتقام أو حرودة أو مسعودة، كثيرا ما يتعلق الأمر بالمُتعة الفردية التي يسعى المُراهقون إلى تجربتها؛ لأنهم لا يستطيعون الحصول بسهولة على النساء، إن النفاق الاجتماعي يمنعهم في البداية من أن يحظوا بتجربة مع إحدى العاهرات أو العشيقات، بينما يسمح الكبار لأنفسهم بالذهاب للركض "خلف التنانير" كما يُقال، واللعب في المواخير، وربما نجد أحد هؤلاء المُراهقين يسارع إلى تذوق الفاكهة المُحرمة في أوكار قذرة إلى حد لا يوصف، أوكار من الوارد جدا أنها قد تلقت في اليوم السابق زيارة من أب هذا "الزبون الصغير الجديد"، في الحقيقة، إن هؤلاء الصغار لا يفعلون شيئا سوى تقليد البالغين الذي يتخفون ليقضموا الفاكهة المُحرمة في السر والعتمة، بينما يسعون


رشيد بوجدرة


الطاهر بن جلون

إلى تصوير أنفسهم أمام المُجتمع على أنهم جد فاضلين، صادقين ومُحترمين.
ثمة أيضا في هذه الروايات، كما سبق وأشرنا، مساحة كبيرة مُخصصة لمُناقشة مشاكل مُجتمعية كالزواج التقليدي، فرق السن الكبير بين الزوجين، تزويج الطفلة القاصر من دون موافقتها، والظروف والترتيبات التي يتم بمُوجبها تنفيذ هذا الاغتصاب القانوني، والعواقب أو العاهات النفسية الدائمة التي تنجم عن هذه المُمارسات وتؤثر على الأشخاص المعنيين. كل هذا موصوف بدقة، وبتصوير كاريكاتوري قريب للغاية من الواقع، ومن هذا المُنطلق، بوسعنا أن نقول- إذا صح التعبير: إن كلا من بوجدرة وبنجلون قد قاما "بتشريح مُؤسسة الزواج علانية"، في روايتيهما المتواليتين: "الطلاق"، و"حرودة".
علاوة على هذا، فإن المشاعر التي قام الراوي بالتعبير عنها في رواية الطلاق، أتاحت للمُؤلف رشيد بوجدرة توضيح صدمة طفولته ونشأته في ظل تعدد زوجات أبيه، كما أن طلاق الأم يكرس كراهية الراوي لوالده "الطاغية"، الذي يكرهه كرها شديدا ويتهمه بسرقة طفولته في اليوم الذي أصدر فيه قرارا بتطليق زوجته/ أم الراوي، طلاق كان سببه أن الأب كان يخطط لزواج وشيك. أما الطاهر بنجلون، فإن تطرقه للجنس وتضمينه لمشاهد إيروتيكية يهدف إلى تسليط الضوء بشكل خاص على البؤس الجنسي للمرأة، التي اختزل المُجتمع وظيفتها في الإنجاب، وعلى نفس المنوال، يستعرض عبد الحق سرحان أمام أعين قارئ رواية "مسعودة"، مشاهد لترتيب البالغين لزواج القاصرين، الاغتصاب القسري في ليلة الزفاف، والحرمان المادي والظروف الصعبة التي تفرض على الأطفال مُشاركة نفس الغرفة مع الوالدين، ليشاهدوا رغما عنهم العلاقة الزوجية بينهما.

## الإيروتيكية مُقابل الأصولية:

إذا كان رشيد بوجدرة قد تجرأ في نهاية تسعينيات القرن الماضي على مُهاجمة وفضح بعض الإسلاميين الذين أخفوا رذائلهم تحت عباءة الدين، هؤلاء المُنافقين الذين فرضوا لسنوات على النساء "إخفاء خُصل الشعر التي لا يقوون على رؤيتها"، فإن مهمة الكشف عن هذا النفاق الديني، وهذا التطرف بدت أكثر إلحاحا وضرورة لدى بعض الروائيات اللواتي شهدن تلك الفترة القاتمة، لذا بدأن في إنتاج ما يسمى "كتابات طارئة"، بغية الشهادة، وكذا ليناهضن موجة الأصولية الهمجية بهدف عدم عودتها، لقد قررن أن يصرخن ليكشفن بصوت عالٍ عن جميع انتهاكات الأصوليين الرجعيين، رفضا منهن للعودة إلى العصور الوسطى، واعتبار جسد المرأة والحُب مصدرا لكل المصائب والذنوب.
فلنأخذ، على سبيل المثال لا الحصر، رواية



آسـيا جبار

ليالي ستراسبورغ، للروائية آسيا جبار، التي تذهب بعيدا من أجل استفزاز "الرجال المُلتحين"، حيث تعطي الكلمة لراوية شابة جزائرية غادرت للتو بلدها وزوجها، لتجد نفسها في عاصمة الألزاس، وتلتقي برجل فرنسي تعرفت عليه سابقا ذات صدفة في باريس، في رواية جبار تخبرنا الشابة بالتفصيل عن تصرفاتها وكل مُمارساتها الشبقة مع عشيقها الفرنسي، طيلة تسع ليال قضتها معه، يمكننا أن نجازف بالقول: إنه لم يسبق أن انغمست الرواية المغاربية في الشهوانية بهذه الطريقة، التي اقترفتها آسيا جبار بطريقة وقحة/ بريئة في آن واحد، إن البُعد الإيروتيكي في هذه الرواية، والحسية مُكثفان وحاضران بقوة، إلى درجة يبدو لنا معها أنهما الموضوع الوحيد للرواية بلا منازع، غير أنه في الحقيقة، الراوية في ليالي ستراسبورغ هي بـبساطة امرأة قدمت من الجزائر التي هزها العنف الأصولي، وبحثها عن المُتعة في أحضان عشيقها وَلَّدَ لديها عقدة الذنب، هذه العقدة التي عذبتها بضراوة، الشيء الذي يفسر إسراعها بالعودة إلى بلدها، هربا من حقيقتها كباحثة عن التحرر من القيود الجسدية التي فرضها عليها المُجتمع، هي التي قالت في إحدى المقاطع: "نسير في باريس ويدانا مُتشابكتان، من الساحر أن نسير جنبا إلى جنب في المدينة، لم أفعل هذا مُسبقا، أسير يدا بيد مع صاحب هذا الجسد القوي، الذي يعانقني ويقبلني في وسط الشارع، في الضوء، أمام الجميع! أمشي في شوارع باريس، أنا أثمل بالحرية، ومع ذلك لا يسعني إلا أن أجري مُقارنات مع الجزائر، لينفجر فيَّ الغضب من فكرة الفوضى التي تعيشها البلاد".

أما في روايات مليكة مقدم، فإنها تستعرض العقبات التي واجهتها، الرجال الذين دخلوا حياتها بدءا من والدها "رجلها الأول"، أو "الغائب الأول" الذي لم يعرف أبدا كيفية إظهار حبه لأطفاله، إن الرفض الذي أظهره تجاهها جعلها تدخل رحلة بحث مُستمر من أجل الحصول على الحُب من رجال آخرين، إن الكاتبة تخط كتاباتها الجريئة وهي رافضة الانصياع للتهديدات الأصولية، وتقدم نفسها على أنها امرأة حرة، تتعامل مع جسدها بحرية مُطلقة وبدون مُحرمات، وتعتبر أن الجنس بالنسبة إليها وسيلة للتعبير عن رفضها للاضطهاد والعنف والخضوع، بل تمضي بجرأة كبيرة لتقول: إن الحق في المساواة، والحرية، والحُب، واختيار حياتنا الجنسية، هي ديننا الوحيد"، إن بطلات مقدم نساء مُتحررات بالكامل، مُقاتلات مثل بطلتها سلطانة في رواية "الممنوعة"، يخضن تمردا مُستمرا ضد المُجتمع الذكوري وقوانينه العرفية، وبالتالي فهن نساء يشكلن نموذجا مُعاكسا تماما لنموذج الجيل الذي سبقهن، أي أمهاتهن الخانعات، اللواتي كن لا يمانعن في أن يلعبن دور "العبدة الجنسية".

في هذه الروايات أيضا، ثمة انتقام رمزي من جانب هؤلاء الروائيات، اللاتي لا يرين أي علامة على التفوق في الرجال/ مُمثلي الجنس الأقوى، إن آسيا جبار، مليكة مقدم، وغيرهما من الروائيات يقدمن لنا بطلات يتبوأن مكانتهن الكاملة في المُجتمع، يتحدينه، يواجهن مُهاجميهم ليجبروهم

مليكة مقدم

على الإقرار بحريتهن المُطلقة.
أخيرا، تثبت الإيروتيكية أو الكتابات حول الحياة الجنسية، التي تكتبها هؤلاء النساء، أن جزءا منها يرتبط رباطا وثيقا بالحرية، لذلك فإن الروائيين المغاربيين، لا سيما الجزائريين، قرروا الاحتفال بالجسد الأنثوي المُتحرر، والحُب الحر، ليس فقط من أجل التعبير عن رغبتهم في الحُرية، بل أيضا كَتَحَدٍّ للخنق الأصولي. وبالتالي، فإن الإيروتيكية في النصوص المغاربية هي أولا رفض للغطاء الساحق للأصولية.


إدريس الشرايبي

أدب

# الإيروتيكية في الأدب فن أم ابتذال ؟



د. مسعودة لعريط

الجزائر

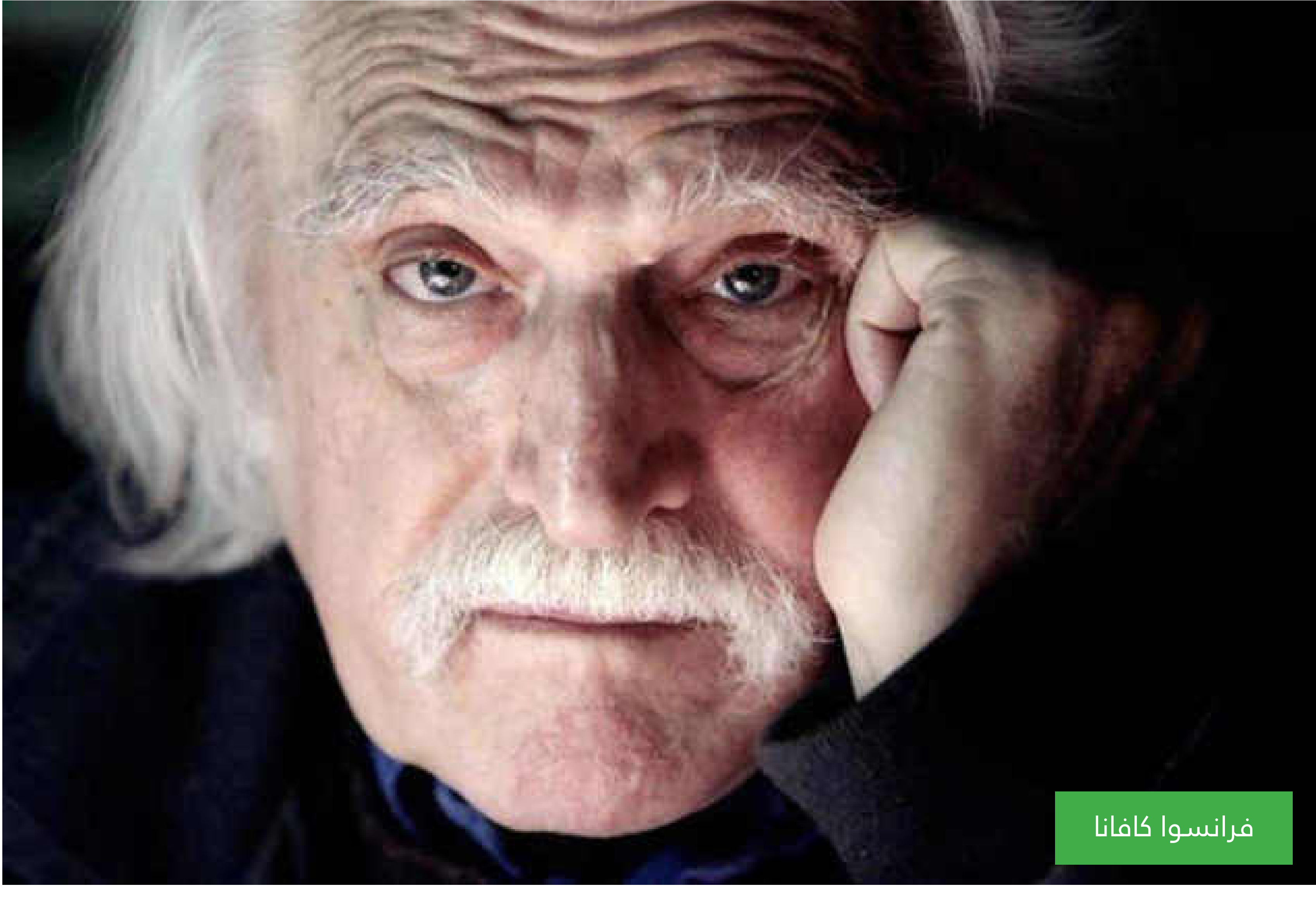
يعتبر الجنس، أو الإيروتيكية الأدبية قيمة فنية بالنسبة للكثيرين من النقاد والكتاب الغربيين فجوزيه سانتيميليا José Santaemilia يرى أن "الجنس يمثل جزءا أساسيا في كل رواية جيدة"، كما يصرح إسبارك Es-parbec بقوله: "لقد أصبح أمرا على كل روائي أن يمرر هنا أو هناك مشهدا إيروتيكيا"!

أما الكاتب فرانسوا كافانا François Cavanna فيرفض مصطلح الأدب الإيروتيكي، أو الرواية الإيروتيكية؛ لأن المقاطع الإيروتيكية، في نظره، تأتي بطريقة طبيعية وفي وقتها المُناسب في كل سرد، وهذه الحرية الجنسية الإيروتيكية يحبذ أن توجد في كل الأنواع الأدبية.

باعتبار أن موضوع الجنس في حياة الفرد الغربي مُنذ عقود شيئا عاديا كالخبز في متناول جميع الناس، حيث يجده في الشارع والأسواق، وفي الإشهار، وفي الأفلام والمسرح والأشرطة المرسومة، والمواقع الإليكترونية فإن الأمر قد لا يستدعي البحث عنه في النصوص والكتب إلى درجة أن بعض النقاد كجان جاكوز بوفير Jean-Jacques Pauvert، وبصار بانكيي Bassard Bankuy يخشيان من زوال وموت ما يُعرف بالأدب الإيروتيكي تحت وطأة الصورة والكثافة الجنسية الاجتماعية.

لعل السيميولوجي رولاند بارث Roland Barthes، بفضل نظريتة النقدية الجديدة، قد وضع مفهوما عميقا للإيروتيكية التي لا تعني العري والجنس المُسطح؛ حيث يطرح في كتابه "لذة النص" الذي صدر في باريس سنة 1973م، في فترة ما بعد البنيوية، نظرية جديدة للنص باعتماده لمُصطلح "اللذة"، مُسجلا بذلك انقلابا في كتابته وأسلوبه.

ينطلق بارث، في هذا الكتاب، من فكرة أن النّص الأدبي مكان للذة والمُتعة، إذ تُنجز هذه اللذة من خلال فعل الكتابة والقراءة، ويصفه بصفتيّ الحساسية والإيروتيكية. كما يصف اللغة: بالغواية، مُؤكدا على أن اللغة التي تُثيرنا وتجذبنا هي تلك التي تؤلمنا أو


فرانسوا كافانا

تلك التي تغوينا.

يصف بارث المُتعة واللذة مُشيرا إلى الفارق القائم بينهما ويبين أن المُتعة واللذة ليسا إلا قوتان متوازيتان لا تلتقيان ولا تتواصلان ولا فرق بينهما سوى من حيث الدرجة، فنص المُتعة ليس إلا ازدهارا منطقيا عضويا تاريخيا لنص اللذة.

يعالج بارث لذة النص من خلال بُعدين كبيرين: بُعد مكتوب وآخر مقروء، بمعنى أنه يفرق بين لذة الكتابة ولذة القراءة؛ لأن لذة أحدهما لا تضمن بالضرورة لذة الآخر. ويؤكد على أن الكتابة خارج نطاق المُتعة لا يمكنها أن تنتج سوى نصا باردا **frigide**. يؤكد أيضا على أنه لا يمكن فصل لذة النص عن لذة القراءة؛ حيث إن اكتشاف نص ما يشبه اكتشاف الجسد أثناء التعري. فالنص يتعرى تدريجيا بينما القارئ يُتابع بحسب وقع ونظام وشدة تخصه، وليس المطلوب قراءة النص من أوله إلى آخره، فكل حسب لذته، ومن تم يمكن للقارئ اختيار القفز على فقرات ومساحات من النص؛ تسريعا للوصول إلى الأمكنة الحارقة، وللقارئ أن يأخذ لذته أينما وجدها انطلاقا من اللحظة التي لا يشعر فيها بالملل.

إن النص عند بارث جسد، أمّا لذة النص فهي تتجسد كعلاقة جسدية مع النص، وبينما الجسد النص مُرتبط باللذة (اللفظية) فإن اللذة النصية مُرتبطة بالابتهاج والمُتعة. كما أن اللغة، وهي مادة النص، في علاقة دائمة مع اللذة، لأن اللغة الأمومية مُندمجة في جسد الأم، وهي مكان اللعب واللذة عند الكاتب.

يشتغل النص في المنظور النقدي البارثي باعتباره نسيجا لغويا من خلال الصراع القائم بين حافتين ضروريتين: حافة مُمتثلة لقواعد الثقافة الأدبية، وحافة أكثر سلاسة مُتحركة وهدامة ومن أجل الوصول إلى اللذة، ومن أجل الولوج إلى مُتعة النص يجب قبل كل شيء استحداث فراغات، وتهديم القوالب اللغوية الجاهزة والأيديولوجيات الثقافية والمُؤسساتية.

إن التقاطعات التي تحدث في الحركة ذاتها للإظهار والإخفاء هي التي تمنح اللحظة الإيروسية، وكذلك فإن تقطع الوقع (الرتم) هو مصدر كل بهجة نصية. في هذا السياق يطرح بارث سؤالا يؤكد على ما سبق شرحه، فيقول: "أليس المكان الأكثر إيروتيكية في الجسد هو حيث ينشق الثوب"؟

يمكن القول إذن: إن الكتابة فعل إيروسي، ولا نص من دون هدم وبناء، من دون خرق وتمزق وفراغات و تقطعات، من دون إظهار وإضمار، ومن دون وصل وقطع.

أما بالنسبة لموضوع الإيروتيكية عند العرب، فإن جورج طرابيشي، أهم ناقد اهتم بهذا الموضوع في كتابه "شرق غرب، رجولة أنوثة"، حيث تطرق إلى ما أسماه "بالإيروسية الشرقية القديمة"، وإيروسية قلة في مُقابل إيروسية كثرة، وإيروسية الجوع في مُقابل إيروسية الشبع. وقد أكد طرابيشي في هذا السياق على أن المُثاقفة التي في خضمها انبثقت واستُحدثت أنواع فنية وأدبية عديدة كالسينما والمسرح



جوزيه سانتيميليا




رونالد بارث

والرواية تأخذ عند المُثقف والكاتب العربي معنى "المُجامعة "، مُستندا في ذلك إلى مجموعة من المتون الروائية والمسرحية التي كانت فضاء وحلبة للصراع بين الشرق والغرب: عصفور من الشرق، الحي اللاتيني، الهجرة إلى مُدن الشمال...، وقد جاءت الإيروسية فيها كضرورة فنية وأدبية؛ لاسترجاع الذات المُستلبة والانتقام لها والتعويض عن النقص والحرمان.

إن الإيروسية الأدبية، أو الجنس في الرواية والمتون الأدبية عند الغرب، جاءت نتيجة التطور الحاصل في المُجتمع على مستوى الحقوق والحُريات الفردية، وقد مرت هذه التجربة بمراحل مُختلفة إلى أن نضجت وتمكنت من أن تصبح قيمة فنية وأدبية حقيقية.

أما في العالم العربي فما يزال موضوع الجنس من المُحرمات الأدبية؛ لذلك نجد أهم الروايات التي تناولته عمدت إلى الكتابة باللغة الأجنبية، الفرنسية والإنجليزية.

بذلك تظل الرواية العربية إلى يومنا هذا تتحايل على الموضوع بتوظيف تهويمات وإلمحات جنسية محدودة لا تستجيب لأفق القارئ، بل أسوأ من هذا، نجد بعض النصوص المُبتذلة تستعرض هنا وهناك الجنس كسلعة وكمادة تجارية تمنح وعودا كاذبة للقارئ بالمُتعة واللذة.



جان جاكوز بوفير




**فوتوغرافيا:**
**Vadim stein**

ترجمة

أدب

# لماذا تُعتبر "غاتسبي العظيم" أفضل رواية أمريكية؟




جول أكنباك*/ الولايات المتحدة

ترجمه عن الإنجليزية:
مُصطفى سنون

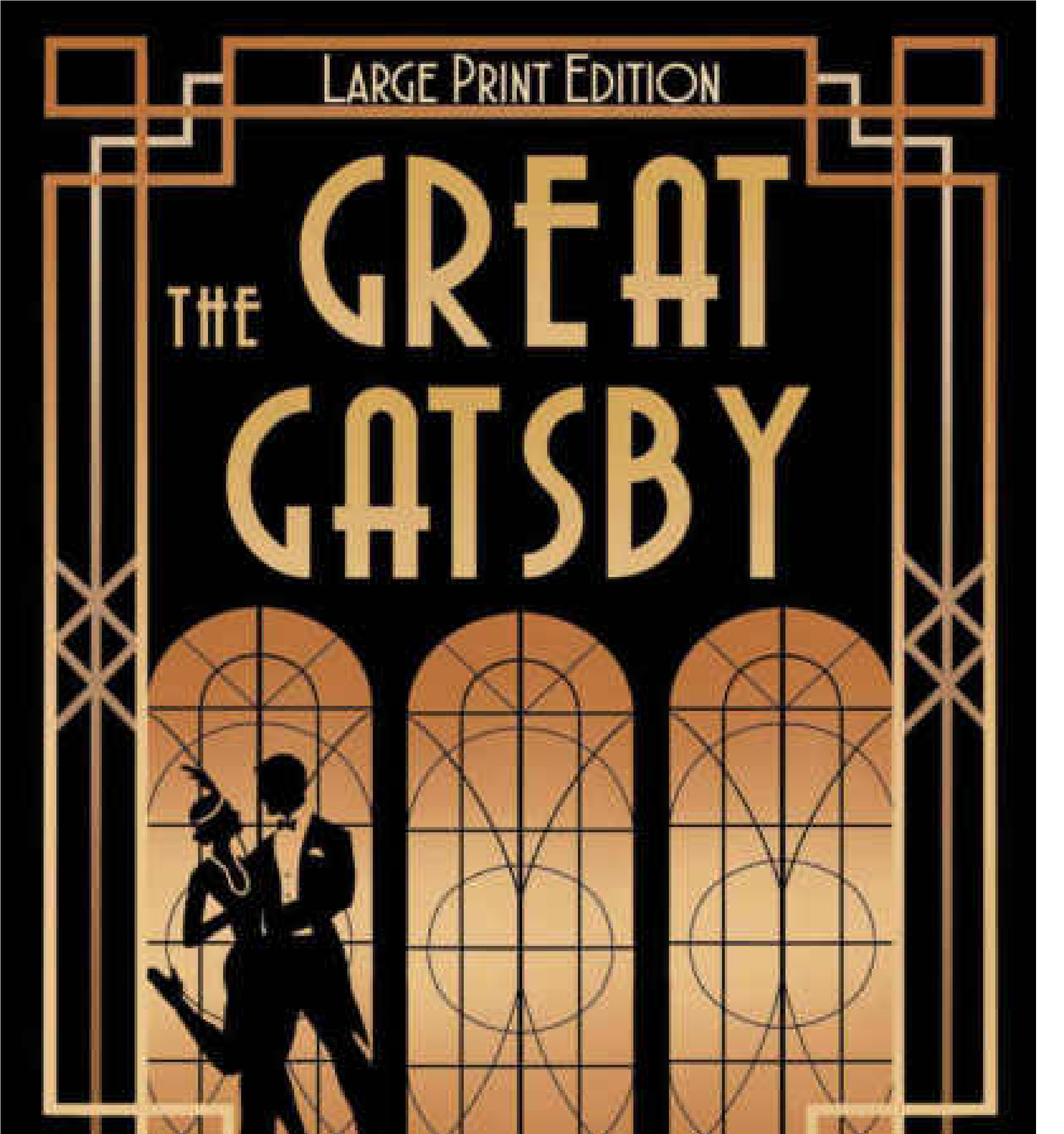
المغرب


بالتأكيد أعلم أن مسار ف. سكوت فيتزجيرالد F.Scott Fitzgerald المهني عُرف مدا وجزرا، وأنه عُرف بعادة السُكر حتى إنه أنهى حياته مُحتضرا في سن مُبكرة، إذ كان يعمل حينها كاتبا للسيناريو بهوليود. لم تكن عندي أدنى فكرة عن نفاذ طبعة روايته من السوق بينما هو كان طريحا على فراش الموت إلى أن قرأت كتاب Maureen Corrigan مورين كوريغان الرهيب "إذن لنقرأ: كيف ظهرت رواية غاتسبي العظيم ولماذا استمرت؟"

" So We Read On :How the Great Gatsby Came to be and Why it Endures "

سارت حياته في انحدار شديد، حتى إنه- تورد كوريغان- وصل به الأمر في نقطة مُعينة من أربعينيات القرن العشرين أن اضطرت أرملته "زيلدا" Zelda إلى العمل كنادلة في مطعم خلال أوقات مكوثها في المصحة؛ لتتمكن من كسب قوتها اليومي.

سطع نجم فيتجيرالد عاليا في سن مُبكرة بإصداره رواية "هذا الجانب من الجنة"، This Side of Paradise سنة 1920م، لقد كان هذا الكتاب من الصنف الذي أعطاه شُهرة واسعة على المستوى الثقافي من دون أن يكون من الجبابرة على المستوى الأدبي: قام سكوت، وزوجته المُتألقة، بكل الأشياء التي يُفترض أن يقوم بها الشباب الأنيق والخارق خلال فترة "العشرينيات الصاخبة" Roaring Twenties كالذهاب لحفلات "منهاتن"، و"لونغ أيلاند"، ولاحقا امتطاء الباخرة والتوجه نحو أوروبا؛ للاستجمام بالمقاهي الباريسية برفقة الشباب الأمريكي المُبعد من أمثال الشاب المُسمى إرنست همينغواي Ernest Hemingway. كان هؤلاء يقضون عطلتهم على الشواطئ الفرنسية وينفقون أمولا




طائلة، غير أن "فيتجيرالد" حافظ على توازنه المالي بتدوير قصص قصيرة وطلب ثمن مُحترم في مُقابل نشرها.

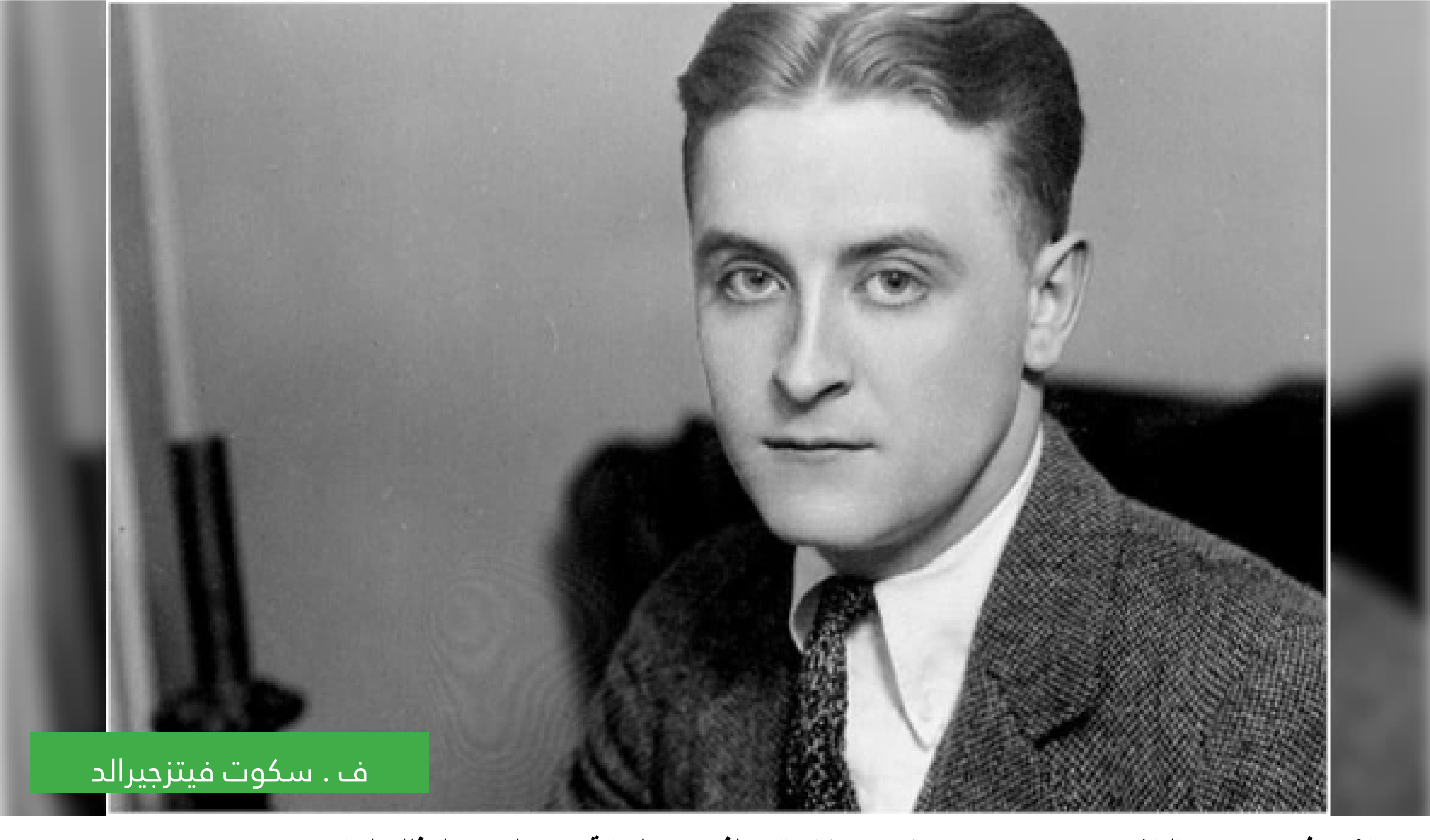
في ظل هذا الخضم، قطع على نفسه وعدا بأن يكتب رواية ضخمة وعصرية بالفعل، وقد أقدم على هذا العمل حوالي 1924-1925م، إنها رواية قصيرة مكونة من تسعة فصول، وكل فصل منها يدور حول مشهد حفلة رغم كون "الحفل" الأخير جاء على شكل جنازة. لم يتم للأسف تسويق "غاتسبي العظيم" بشكل جيد، ونفرٌ قليل من نقاد الأدب سجلوا وجود شيء مُميز في هذا الكتاب. أصيب "فيتزجرالد" بالفزع بعد هذا التلقي الباهت، ليتم بعد ذلك تجاوز "غاتسبي" والوسط الثقافي التي ظهرت فيه بعدما طفت على السطح مجموعة من الأحداث مثل "عصر الجاز" Jaz Age، المهد للأزمة الكبيرة The Great Depression، كل هذه الشخصيات المُبهرة التي تسهر لوقت مُتأخر وهي تحتسي خمر المارتيني لم تتناسب مع وطن تلهف فجأة إلى محفل أدبي أكثر شجاعة وجرأة. أنتج "فيتجيرالد" في آخر الأمر رواية أخرى بعنوان "الطيف هو الليل" Tender Night لكنها كانت، نسبيا، مجهودا هزيلا، وقد غادر "فيتجيرالد" هوليود وهو يحس بفقدان لمسته السحرية ككاتب. كانت زوجته "زلدا" خلال هذه الفترة تعاني من سلسلة من الانكسارات ليتحمل هو بنفسه- سكوت- مسؤولية تربية ابنتهما سكوتي Scottie.

لم تتعد آخر مُستحقات "فيتجيرالد" المالية التي استلمها من دار النشر Scribnerسكغيبنر 13.13 دولارا، وقد كانت مُخصصة بشكل جلي للكتب التي اقتناها المُؤلف بنفسه، وراسل ناشره المُتميز، "ماكس بيركينز" Max Perkins في مايو سنة 1940م قائلا: "أتمنى أن تحظى أعمالي بالنشر. سيكون الأمر غريبا أن تؤكد "سكوتي" لأصدقائها لمُدة سنة أو أكثر، وإلى يومنا هذا، بأني كاتب، وهي لا تجد كتابا واحدا متوفرا لي، هل بالإمكان لخمسة وعشرين سنْتًا للنسخة الواحدة إبقاء "غاتسبي" متوهجا في أعين القراء؟ أم أن الكتاب لا يحظى بشعبية. أيمكن أن تكون له حظوظ؟"

توثق "كوريغان" كيف عادت رواية "غاتسبي" للواجهة مُباشرة بعد وفاة "فيتجيرالد" قبل عيد ميلاد سنة 1940م، مُؤكدة نفسها كجزء لا يتجزأ من قوالب الإبداع الأمريكية الحديثة.

حازت الرواية على دعم من الحرب: طورت حكومة الولايات المُتحدة بوجود الملايين من الجنود الأمريكيين وراء البحار برنامجا يهدف إلى إرسال رزم من الكتب الورقية من أجل الاستئناس بقراءتها خلال أوقات فراغهم. تم انتقاء "غاتسبي" من بين الكتب المُخصصة لمطابع المصالح العسكرية Armed Services Editions وتقر "كوريغان" أنه تم شحن نتيجة هذا الاختيار 155000 نسخة من الكتاب الورقي وراء البحار سنة 1945م، كان أصدقاء ومُعجبو "فيتجيرالد" يعملون في هذا السياق بكد على مشروع السُمعة والاستصلاح. تزامنت هذه الشعبية المُفاجئة للكتب الورقية مع عودة غاتسبي" للساحة الأدبية الأمريكية، وقد أنتجت هوليود سنة 1949م نسخة من "غاتسبي" جسد فيها الدور العنوان "آلان لاد" Alan Ladd".

تمكنت "غاتسبي" أن تكتسح الساحة بسرعة كبيرة من جهة كونها رواية قصيرة وسهلة القراءة، ولكونها من جهة أخرى أصبحت مُثبتة في أقسام اللغة الإنجليزية للتعليم الثانوي، وتجعل "كورجين" من 1951م، السنة الحاسمة في إحياء "فيتجيرالد"، ولربما تكون هي السنة التي



ف . سكوت فيتزجيرالد

نشر فيها "ج.د سالينغر" J.D.Salinger روايته "الحارس في حقل الشوفان" The Catcher in The Rye، والتي يشير فيها "هولدن كولفيلد" Haulden Caulfield إلى أن أخاه الأكبر هو الذي دفعه لقراءة رواية "غاتسبي."

"تصيبني رواية "غاتسبي العظيم" بالجنون"، يخبرنا "هولدن". كاتسبي العجوز. الرياضة القديمة. هذا يصيبني في مقتل". لا يمكنني المُحاججة أكثر على حجم الهزل الذي يحفل به كتاب "كوريغان"، قرأت هذا الكتاب بغية الارتياح من البحث الذي كنت أنجزه حول "مُستقبل المُدن الفاسدة الافتراضي" hypothetical dystopian futures، يذكرني كتابها كثيرا برائعة صديقي Paul Hendrickson بول هندريكسن، Hemingway's Boat "قارب همينغواي" باعتباره مجهودا مُشابها في نطاق أركيولوجيا الأدب. ( بول كان زميلي في عمود الأسلوب Style section في الماضي)، يتميز الكتابان بميسم خاص، إذ يجعلان المُتلقي يفهم السبب الدافع إلى حب القراءة، ولماذا يحملنا الأدب فوق امتدادات الزمن والاختلافات الثقافية، وكيف يتفجر هذا الابتكار الإنساني الذي هو الكتابة- تحويل الحياة إلى رموز- في دماغ إنسان آخر على شكل قصة، أهو عصر التطبيقات الذكية. نعم، لقد كان أفلاطون مُحقا عندما تخوف من هذه التكنولوجيا.

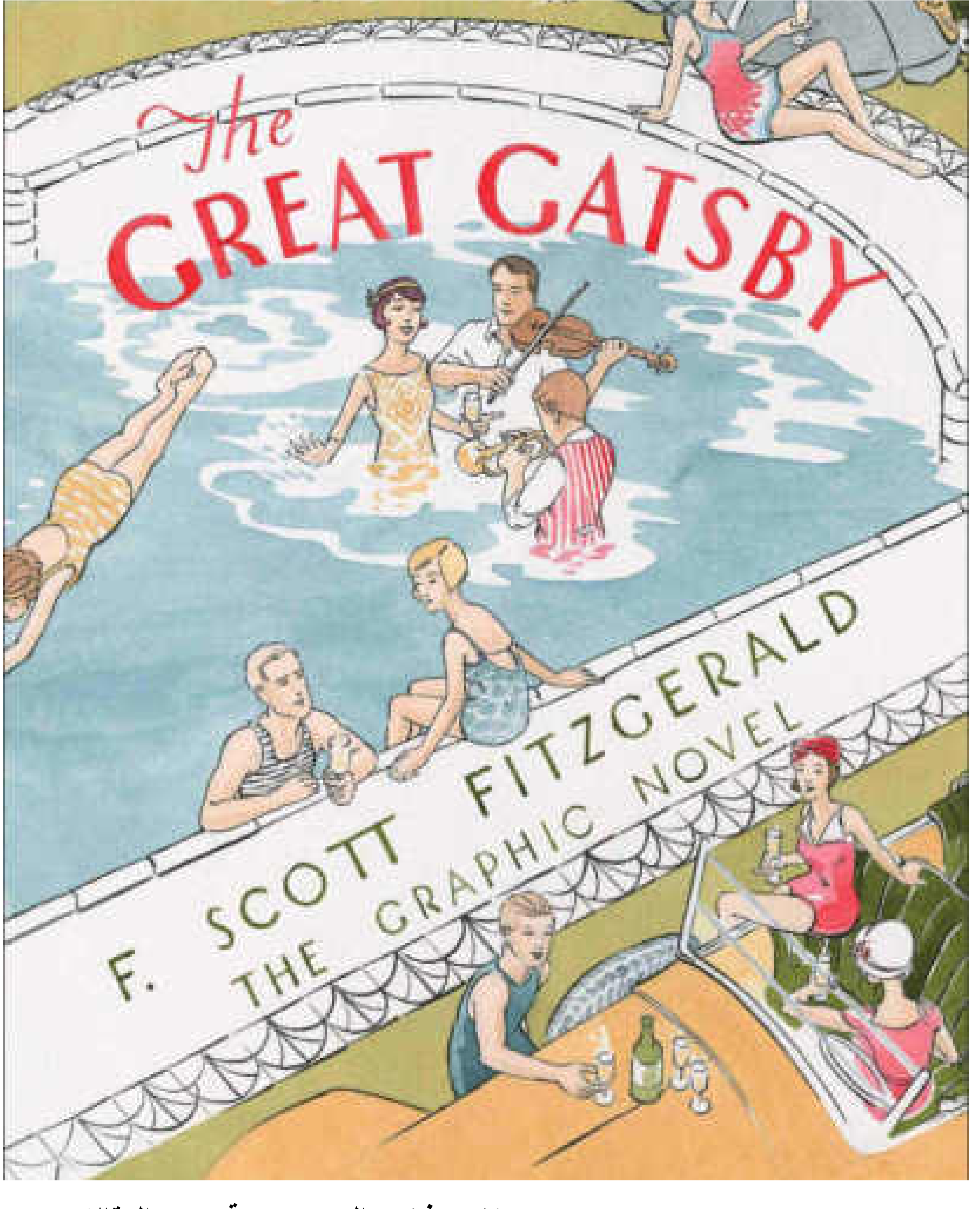
تقر "كوريغان" أن الذي يجعل "غاتسبي" الرواية الأمريكية العظيمة The Great American Novel هو ذلك المزج بين النقل الباهر للعامية الأمريكية- رواية مُحكمة التعبير- والنجاح في التقاط طبيعة النفس الأمريكية الطموحة (إذا كانت التخوم وهمية):

"لا ينبع سحر "غاتسبي" من أسلوبها الشعريي القوي فقط- الذي تصبح فيه اللغة الأمريكية العادية غريبة- بل أيضا من السُلطة الرمزية التي تعلن من خلالها ما الذي نريد أن نكونه كأمريكيين. ليس من نحن، بل ما الذي نريد أن نكونه. إن ذلك الفقد الذي يجري في كل صفحة من "غاتسبي" هو الذي جعلها روايتنا الأمريكية الأعظم، وللتقليل من قيمتها أيضا اعتبارها روايتنا الأمريكية العظيمة الأسهل: قصيرة جدا، وأكثر غواية بإساءة الفهم مثل قصة حُب انتهت للتو بالفشل، وأكثر تورطا في "العشرينيات الصاخبة" وكل ذلك الجاز".

يسبر كتاب "مورين كوريغان" تيمات الماء المُنتشرة في الرواية (والتي أشك في كوني لاحظتها من قبل) بالإضافة إلى الإفراط في بناء الرواية القريب من العبث، ونزولا إلى الطريقة التي حقق بها "غاتسبي" لقاءه الضخم مع "دايزي بوكانان" Daisy Buchanan الذي حدث بشكل مُحدد وسط القصة.

طلبت في إحدى مهماتي العرضية كمُدرس للكتابة من طلبتي أن ينزعوا كلمات من مقاطع أدبية مُختلفة يصعب نزعها منها، وكان أحد الاختيارات التي قدمتها هي "غاتسبي". تخيل محاولة تقزيم هذا المقطع إلى سطرين مرقونين فقط:

"كان الصيف حارا على سطوح النزل الريفي، وأمام الكراجات الموجودة جانب الطريق، حيث توجد محطات الغاز الجديدة الحمراء اللون، جلس خارجا في بركة من الضوء، وعندما وصلت إلى منزلي بويست إغ ركنت السيارة تحت ظله وبقيت جالسا في الساحة على سجادة عشبية مهجورة. كان الريح ينفخ، تاركا وراءه ليلة صاخبة وناصعة، والأجنحة تلبط على الأشجار وصوت النقر مُستمر كأن رئة الأرض




زفرت الضفادع مُمتلئة بالحياة. عندما كان خيال قط يتمور ويرتعد تحت ضوء القمر، درت برأسي كي أشاهده لأجد نفسي غير وحيد- ظهرت على بُعد خمسين قدمًا مني صورة خارجة من ظل قصر الجيران إذ هو واقف ويديه موضوعة في جيبه ينظر إلى النجوم الساطعة بالجمال. أوحت هذه الحركات المُسترخية، والوقفة المُطمئنة على رجليه فوق العشب أنه السيد غاتسبي بنفسه خرج ليبرز إسهامه في فردوسنا الأرضي".

تلك هي الحكاية أصدقائي.

يوجد هناك بالطبع انسياب فريد يتخلل هذه الكتابة الإبداعية الرائعة في نهاية الكتاب، إذ ينصرف أثناء ذلك غاتسبي، ويبقى نيك كاراواي يتأمل الحياة المأساوية لأصدقائه مُتخيلا ما شاهده البحارة الهولنديين عندما حطوا أقدامهم على ذلك الجزء من العالم. تعتبر نهاية القصة من بين أشهر مقاطع الأدب:

يؤمن "غاتسبي" بالنور الأخضر، وبالمُستقبل المُثير الذي يتوارى خلفنا سنة بعد سنة. إنه يخدعنا بهذه الطريقة، لكن لا ضير في ذلك- سنزيد في سُرعتنا غدا، ونفتح أذرعنا بشكل عريض.

إذن لنتعارك، سفنا ضد التيار، مشدودين بالماضي إلى الوراء باستمرار.

لنسمع الآن لكوريغان، مُدرسة الأدب بجامعة جورج تاون، وهي مُنشطة برنامج "ناقد كتاب" على الإذاعة الوطنية العمومية بعنوان "هواء عليل" book critic of NPR's Fresh Air، أرسلت لها بعض الأسئلة عبر بريدها الإليكتروني؛ فأجابت بكل لطف.

س: لماذا خبا نجم فيتجيرالد بشكل مهين خلال فترة حياته؟ وإلى أي حد يمكن إرجاع ذلك إلى الجو الثقافي السائد آنذاك- قدوم الأزمة، وفقدان الاهتمام بعصر الجاز؟ هل يمكن رد الأمر إلى عجز النقاد كشف شيء عظيم في كتابة فيتجرالد؟

كوريغان: أعتقد أن فيتجيرالد انزعج بشكل كبير من عدم تسويق "غاتسبي العظيم" على نحو جيد؛ كان يتوقع أن تفوق مبيعاتها روايتيه السابقتين: "هذا الجانب من الجنة"، و"الجميلة والملعون" The Beautiful and the Damned، لكنه لم يبع منها إلا نسخا معدودة (حوالي 21000 نسخة). أخذ هذا الوضع من حياة فيتجيرالد وقتا طويلا كي يكتب روايته الرابعة "الطيف هو الليل"، لم يقف الأمر عند هذا الحد، بل جرب محاولات أخرى فاشلة (من بينها قصة قتل وحكاية قروسطوية). لم تسوق رواية "الطيف هو الليل" بالطبع وبشكل جيد أيضا: لم يكن موضوع أثرياء القوم على شط الريفيرا يحظى بالشعبية خلال الأزمة الكبرى رغم كون الرواية لا تمجد الثروة. وبالنتيجة، أظن أن انحدار فيتجيرالد السريع راجع إلى فقدان الثقة لدى جمهور القراء الأمريكيين وإدراكهم أنه لا يساير ما يطلبه عصر البروليتاريا.

كتب فيتجيرالد مجموعة من المقالات بعنوان "الانهيار" The Crack-Up خلال الثلاثينيات، وهي عبارة عن رسائل جميلة وبعض القصص القصيرة المُمتازة. لم يتوقف فيتجيرالد أبدا عن العمل ككاتب؛ إذ كان عليه واجب مُساعدة "زيلدا" في مصحات النقاهة الخاصة، وابنته في المدرسة الخاصة. ولم يكف أبدا عن محاولة إعادة نشر "غاتسبي العظيم" والاعتراف بها كرائعة أدبية يؤمن أنها تستحق ذلك.

س: لماذا تعتبر "غاتسبي" أفضل بكثير من أعماله الأخرى؟ ألكونه وجد للتو منطقته وأغلق الباب في وجه أي شيء آخر؟

كوريغان: كتب فيتجيرالد سنة 1922م إلى ناشره "ماكسويل بيركينز" أنه قد بدأ

الاشتغال على رواية ثالثة ستكون مُختلفة تماما: "سهلة وجميلة ومحبوكة بشكل مُعقد. "غاتسبي" أكثر حداثة من الروايات التي سبقتها: إنها مُحكمة وتصميمها أكثر وعيا من الناحية المعمارية، والمثال على ذلك هو: كل فصل يتمحور حول "حفل" مُعين، وتشمل نهاية الرواية على فصل يتحدث عن حفل فاشل يتطرق لجنازة "غاتسبي". كل شخصية من شخصيات الرواية الرئيسية باستثناء "دايزي" (المرأة القاتلة) تفتح ذراعها أملا في الوصول لشخص ما، أو لشيء بعيد المنال- "نيك" متوجه صوب "غاتسبي"، و"غاتسبي" إلى "دايزي"، و"توم" نحو "دايزي"، و"ميرتل" باتجاه "توم"، و"جورج ويلسن" رأسا صوب "ميرتل" وهكذا دواليك. إذا قرأت روايتا "فيتجيرالد" الأولى، تجدهما مُفككتين، وفي حالة "الجميلة والملعون" يطبعها الإطناب. مُبتعدا عن التعقيد، إنه شاعر يبلي البلاء الحسن في الأشكال المُحكمة مثل القصة القصيرة، والرسالة، والسيرة الذاتية، والرواية القصيرة.



أفيش أول فيلم مأخوذ عن رواية جاتسبي العظيم 1926م

س: ماهي ردود الأفعال حول كتابك من وجهة نظر المُختصين في النقد الأدبي، وكذلك مُدرسي اللغة الإنجليزية؟

كوريغان: إيجابية! توصلت بعدد كبير من رسائل الثناء من لدن أساتذة اللغة الإنجليزية لسلك التعليم الثانوي، وهي الرسائل التي أعتز بها كثيرا؛ لأن هؤلاء الأساتذة يعايشون "غاتسبي" سنة بعد سنة مثلما أفعل أنا. تلقيت بالإضافة إلى هذا مُجاملات من دارسي "غاتسبي" أمثال جاكسون غ. براير، وموريس ديكشتين، وأحرزت أيضا تلقيا رائعا من طرف ابنة فيتجرالد الكبرى، إليانور لانهان، والشخص الوحيد الذي انتقص من كتابي هو آدم غوبنيك في صحيفة النيو يوركر، لقد عاتبني هذا الأخير عل عدم اعتمادي جون كلاس ورثي، وكنتون ماكنزي الكاتبين اللذان كان فيتجيرالد مُعجبا بهما في المرحلة الثانوية ببرينستون، لكن لم تعد لهما تلك الحظوة أيام كتابته "غاتسبي".

س: إذا استوجب منك أن تنجزي كتابا مُشابها حول رواية أخرى، ماذا ستكون؟ لنتخيل فقط أنك لست المُعجبة الأولى في العالم بغاتسبي. ما هي الكتب الأخرى التي تستحق هذا النوع من المُعاملة؟

كوريغان: أوو، إنه سؤال صعب. أعتقد أن "موبي ديك" تستحق العناية الشديدة نفسها- يمكن للبعض اعتبار هذا نوعا من التحيز- التي منحتها "غاتسبي"، وأدرج أيضا "جين آيير"، و"مرتفعات ويذرينج" (رغم ما بصمت عليه ساندرا جيلبرت، وسوزان كوبار من أداء رائع في العمل النقدي الكلاسيكي" The Madwoman in the Attic كقراءة فاحصة لهذه الروايات). يستحق كتاب "فيلا كاثر" My Antonia الاحتفاء ذاته؛ لأنه عمل شيق ومن الروائع الأمريكية.

س: أتوجد هناك أعمال كتبت في العشرين سنة الأخيرة يصح النقاش حولها بشكل جدي كأفضل رواية أمريكية؟

كوريغان: أممم. تم تكليفي سنة 2012م كواحدة من بين ثلاثة أعضاء لجنة تحكيم جائزة البوليتزر المشؤومة، وقد انتهى طاقم اللجنة خلال هذه الدورة إلى عدم منح الجائزة لأي كان. رشحنا، نحن، أعضاء لجنة التحكيم الثلاثة "قطار الأحلام" Train Dreams لدينيس جونسون، و"الملك الشاحب" The Pale King لدفيد فوستر ولاس، و"سوامبلانديا" Swamplandia لكرين راسل. ويمكنني القول: إن "قطار الأحلام" هي الرواية التي يصح ترشيحها لمستوى أفضل رواية أمريكية من بين تلك الاختيارات الثلاثة المُمتازة". وعلى خلاف ذلك، لست واثقة من أي شئ آخر كُتب في العشرين سنة الأخيرة يستطيع تجاوز "محبوبة" Beloved في المُنافسة على أحسن رواية أمريكية.

* كاتب روائي وصحفي في "واشنطن بوست".

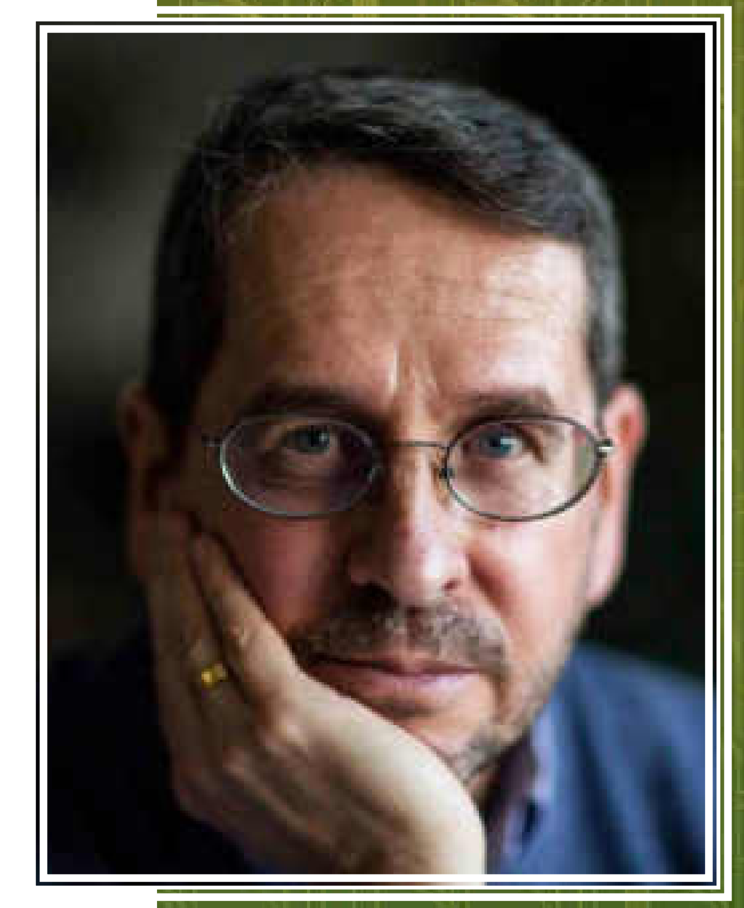


Vadim stein فوتوغرافيا

أدب

# كاميلو خوسي سيلا*: وحش داخل حوض!

عشرون عاما مرت على وفاة الكاتب الحائز على جائزة نوبل وصاحب الشخصية المُفرطة، الزائدة و العصبية. هل كان حقًا بائسًا كما وصفوه؟ نراجع التُّهم الموجهة إليه.



رفائيل ناربونا/ إسبانيا

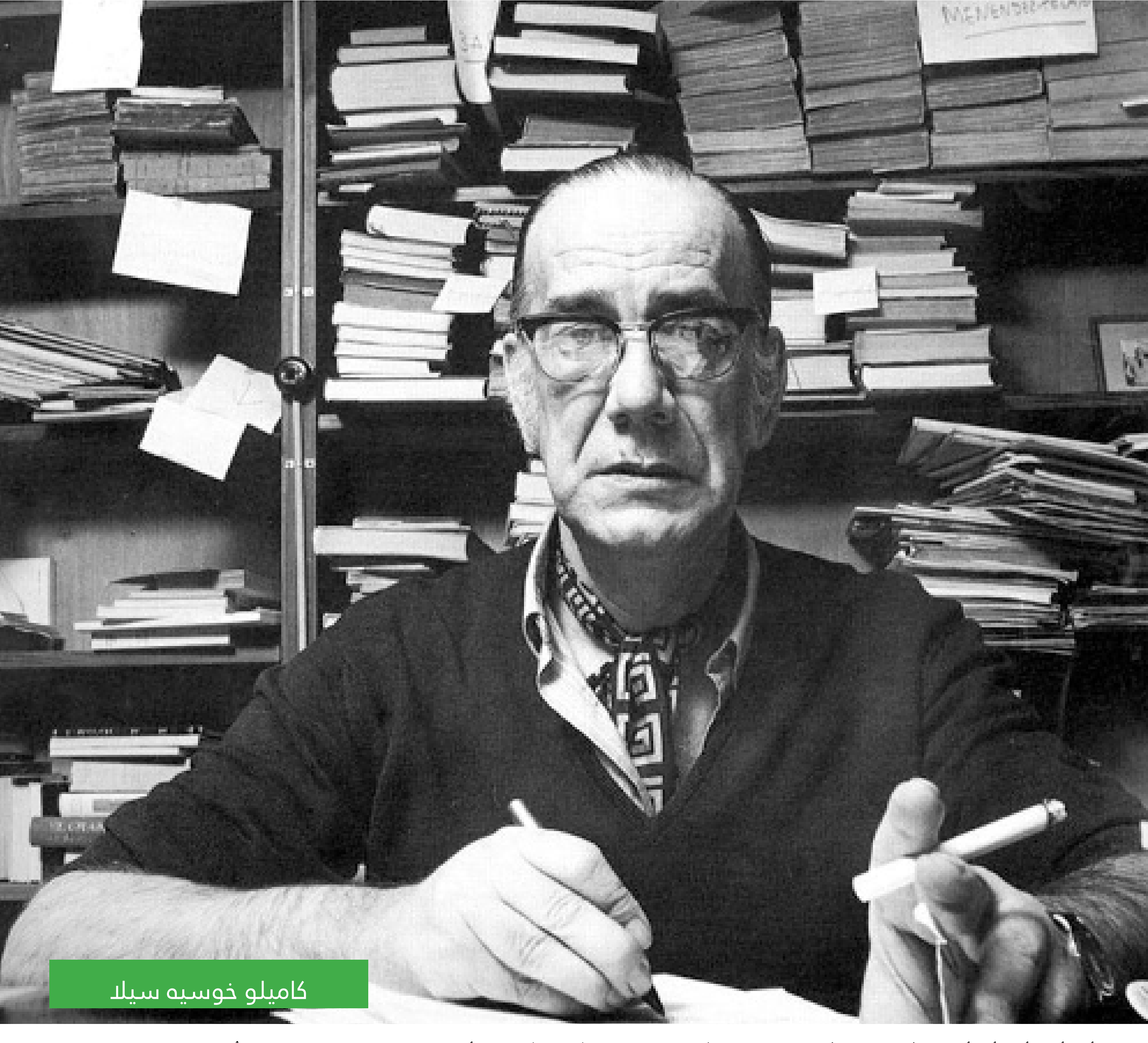
ترجمه عن الإسبانية:
عبد اللطيف شهيد

المغرب/ إسبانيا

لقد مرت عشرون سنة على وفاة كاميلو خوسيه سيلا، ويمكننا القول: إنه، في أدبنا، لم تعد هناك شخصيات مثله، مُفرطة للغاية، زائدة وعصبية. كنت سأمنح كل شيء لسماعه يتحدث في هذه الأوقات التي تتميز باللياقة السياسية حيث يقوم الكُتّاب- مع بعض استثناءات لحُسن الحظ - بتنقيح كلماتهم بشكل مُتزايد، مُتهيّبين من حُكم الغوغاء على الشبكات الاجتماعية، أو إبعاد من بعض الناشرين الذين لا يهمهم سوى زيادة مبيعاتهم.

مثل أومبرال (Umbral)، أعمال كاميلو سيلا لم تعد تُباع. الأجيال الشابة لا تقرأ أعماله مثلما لا تقرأ أعمال ميغيل ديليبس (Miguel Delibes)، تورينتي بالستر (Torrente-Ballester)،آنا ماريا ماتوت (Ana María Matute)أو لويس مارتين سانتوس(Luis Martín-Santos). أصبح كُتاب فترة ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية جيلًا ملعونًا. الكاتب ميغيل ديليبس، رغم كونه أحد رواد ما يُسمى الآن "إسبانيا الفارغة"، إلا أنه لا يكاد أحد يهتم به؛ لأنه يتحدث عن الريف، الصيد، الحياة في الأرياف، الحداد على زوجة عزيزة- يا لها من بدعة عظيمة في زمن تعدد الحبيبات! - والإيمان الكاثوليكي - همجية أخرى في عصر العدم، سعيدا بإرسال الله إلى علية مليئة بأنسجة العنكبوت!

مع ذلك، فإن ميغيل ديليبس شخصية مُحترمة، وهو أمر لا يصدق قوله عن كاميلو سيلا، المُتهم


كاميلو خوسيه سيلا

بأنه أحد أسوأ الأوغاد في جيله. فهل كان حقا بائسا إلى هذا الحد؟ دعونا نراجع التُهم الموجهة إليه.
نجل عائلة ثرية وطالب مُشاغب (طُرد من مدرستين)، قارئ لا يكِلُّ لأورتيجا (-Or tega) وجاسيت (Gasset)، وطالب طب موسمي، تمكن من الفرار من مدريد عند اندلاع الحرب الأهلية للانضمام إلى قوات المُتمردين، جُرح في الجبهة. في عام 1938م، في سن الحادية والعشرين، بعث برسالة إلى السُلطات الفرنكوية يعرض فيها "بيانات عن الأشخاص والسلوك" الذين تضرروا من الحركة الوطنية. لا أعرف ما إذا كان العرض قد تم قبوله وأدى إلى أعمال قمعية. لا يمكن تبرير تلك البادرة. في زمن الحرب، يمكن أن تؤدي وشاية كهذه إلى الوقوف بجانب حائط إطلاق النار. تحاجَّ البعض بصغر سن الكاتب. أنا شخصياً لا أجد ذلك عذرًا مُقنعًا، لكن سيكون من الظُلم عدم ذكر أن شخصيات أخرى ذات مسؤوليات أكثر جدية قد تم إعفائها ودخلت التاريخ كمُثقفين مثاليين. كحالة ديونيسيو ريدرويخو (Dionisio Ridruejo). كان صديقًا شخصيًا لخوسيه سيلا أحد مُؤسِّسي الفرقة الزرقاء التي شاركت في حصار لينينغراد، وهي عملية عسكرية أودت بحياة مليون مدنيُ، ومليون ونصف مُقاتل. مات عشرة آلاف إسباني في تلك المُغامرة. صحيح أن ريدرويخو انفصل عن نظام فرانكو عندما كان يتمتع بامتيازات زعيم، لكن دوره في انقلاب 36، وفي فترة ما بعد الحرب كان أكثر أهمية من دور كاميلو سيلا؛ المُخبر البسيط. الذي لم يعتذر أبدًا. عكس ما قام به ريدرويخو بتصحيح مُعارضة الديكتاتورية والمُشاركة فيها. ربما هذا ما يُفسر ذلك الاختلاف في الدهاء، لكن انتقاد كاميلو سيلا في تلك الحقبة كان مُفرطًا. كان هناك العديد من المُثقفين ذوي السلوك المُخز خلال تلك المأساة، مثل

صرخت امرأة بأن لها ولد منه، كما حدث للمُمثل الذي لعب دور ساندوكان في مطار مدريد، ألقى بها في الماء مع الميكروفون و كل شيء. حتى أنه تظاهر بمُساعدتها على الخروج من الماء لإعادتها إلى حافة المسبح. يبدو وكأنها إجابة معقولة لسؤال غبي بشكل خاص. كما أنني لست قادرًا على إلقاء اللوم عليه في لكمه الصحفي خيسوس ماريناس؛ لكتابته مقالًا مُسيئًا عن علاقته بمارينا كاستانيو. يبدو لي أنه من الصواب أن يحصل المرء على ما يستحقه.

لم يخفِ كاميلو سيلا عداءه لما أسماه "مئة وخمسون روائيًا لكارمن روميرو"، مُعبرا عن ازدراء خاص لمونيوز مولينا (Muñoz Molina)، الذي وصفه بأنه "فتى سخيف". واتهم باقي الروائيين بأنهم «روائيون للتعاليم المسيحية، مُنضبطون و خانعون، وأيديهم ممدودة دائمًا لمعرفة ما إذا كانت الدولة ستمنحهم بعض شرائح اللحم». إنها تعليقات قبيحة من دون شك، لكنها جزء من سيرك الأدب. خلال جميع الحُقب، كان الكتاب يكيلون عبارات القدح والذم والسب لزملائهم. لقد أوصي بقراءة رواية للأديب رفائيل كانسينوس أسينس (Rafael Cansinos Assens)، وهي ثلاثية مرحة تروي المعارك بين الحداثيين و ما يُسمى جيل 98. كما أشار إلى المُستملحات التي تبادلها شعراء 27 وخوان رامون خيمينيز، تبادل الشتائم عادة قديمة بين الكتاب وما تزال مُستمرة إلى يومنا هذا.

في عام 1994م، اتهمت كارمن فورموسو كاميلو سيلا بسرقة رواية كان قد قدمها لمُسابقة جائزة دار النشر بلانيتا. "صليب سان أندريس"، والتي فاز بها بالجائزة في ذلك العام، كانت لها جوانب مُشابهة، وبها عدة مشاهد لمخطوطتها. برَّأ القاضي الكاتب، مُعترفًا بوجود مُصادفات ملحوظة، لكن لم يكن هناك انتحال. يجب أن يقال: إن الكاتب لم يكن الفاعل الوحيد للانتحال المزعوم. لقد ضغطت عليه دار النشر بلانيتا لقبول الجائزة في وقت كان طلاقه من زوجته الأولى يُجهد جيبه، ويُقال: إنها هي من زودته بالمخطوطة المُفترضة


ميجيل ديلبس

خوسي بيرغامين، ورفائيل ألبرتي، لكن لم يتم الحُكم عليهم بنفس القسوة.

كاميلو سيلا كان يُحب المال. أنا لا ألومه. إذا كان علي أن أعيش مما أكتبه، فسيكون ذلك جزءًا من مُعدلات الفقر في هذا البلد. الصحفيون- على الأقل الكتّاب الذين يعتمدون على القلم مثلي - هم من الطبقة العاملة الفرعية، أو مازوشيون يقبلون راتبًا بائسًا في مُقابل رؤية أسمائهم في نهاية المقال. ليس من المقبول أن كاميلو سيلا وافق على كتابة رواية- الشقراء، 1955م - بتكليف من حكومة ماركوس بيريز خيمينيز؛ الجنرال والديكتاتور الفنزويلي، لكنه ليس المُؤلف الوحيد الذي يغازل سُلطات غير شرعية. ويلهلم فورتوانجلر (Wilhelm Furtwängler) قام بأسوأ من ذلك بكثير: استمر في القيادة في ظل النظام النازي.

لم يتم وصف كاميلو سيلا أبدًا بأنه مُثقف غير قابل للارتشاء. خلال فترة ما بعد الحرب، عمل مُراقبا. لا أعرف ما إذا كان قد اختار الوظيفة مُقابل الراتب في سياق الفقر والندرة، أو إذا كان شرطًا للحصول على بطاقة صحفية، وهو الأمر الذي حدث لوالدي في ذلك الوقت تقريبًا. والدي، يعتبر كاتبا منسيا رغم أنه له مكانة صغيرة في بعض الموسوعات، أمضى الحرب في مدريد، و انظمَّ إلى الجمهوريين. عندما انتهى النزاع، أحرق بدلته العسكرية، وتخلص من البندقية واختبأ في منزل أجدادي حتى أتى صديق من حزب الكتائب لإنقاذه. بعدها طبعا، طلب منه أن يعمل مُراقبا لإثبات ولائه للنظام. كان الرفض يعني الاستمرار في العيش في الخفاء وتعرضه لأعمال انتقامية. أنا كذلك لست بطلاً، كنت سأتصرف مثله، وكذلك كثير من أولئك الذين ينتقدون هذه السلوكيات من زاوية اطمئنان في مُجتمع ديمقراطي. لا أعتقد أن سيلا يستحق أن يُهوى به إلى الجحيم؛ لأنه تصرف كمُراقب. لا أعتقد أن تلك المهنة كانت توجُّهَه. ببساطة كان عليه أن يعيش ظرفًا تاريخيًا لا يترك مجالًا كبيرًا للمناورة.

تمامًا كما يتم تذكر أومبرال في كلمته الشهيرة "لقد جئت للحديث عن كتابي"، يبدو أن كاميلو لم ينس قصة الحوض. في برنامج تلفزيوني لمرسيدس ميلا، أكد أنه يستطيع امتصاص لتر من الماء عن طريق المستقيم. لم تهتم الأكاديمية السويدية كثيرًا بهذه النكتة، حيث منحته جائزة نوبل بعد عام. بصوت قوي وموهبة رائعة كمُمثل، قام كاميلو سيلا بأحداث أخرى مُماثلة. فعندما سألته الصحافية بيلار تريناس على حافة حوض السباحة ماذا سيفعل إذا


آنا ماريا ماتوت

المسروقة. عند تصفحنا للكتابين يظهر لنا أوجه تشابه مُريبة، ولكن- كما أشار أمبرال (Umbral)- من الواضح أيضًا أن موهبة كاميلو سيلا تتفوق بكثير على موهبة فورموسو كاميلو.
لن أعذر تعليقات كاميلو سيلا الشوفينية والمُعادية للمثليين. فقط يمكن وصف هذه التعليقات بالنهيق. بما أن هذا ليس عملاً لإصدار الأحكام، فأنا أعفي نفسي من استنساخها. أما النكتة حول المعنى المُفترض لأحرف اسمه الأولى (تحققوا، تحققوا) ، فهي تفتقر إلى اللباقة وتتعارض مع الذوق الرفيع. بالطبع، لا تستحق هذه التعابير الجافة اهتمامًا أكثر من القائمة الطويلة من التصرفات الغريبة الشائعة في نقابة الكتاب، المليئة بالشخصيات النرجسية والغريبة المُتمركزة حول الذات. لم يكن كاميلو سيلا قديسا، باستثناء ربما تيريزا دي خيسوس، وخوان دي لا كروز. في سيرته الذاتية، هناك مناطق غامضة، ليست إطلاقا حلقات كلها تستحق الثناء، لكن ألا يمكن قول الشيء نفسه تقريبًا عن كل من يقرأ هذه السطور؟ أنت، يا من كرست لي بضع دقائق من وقتك بسخاء، ألم يسبق لك أن قلت شيئًا مُحرجًا؟ ألم يسبق لك أن تصرفت بشكل سيئ؟ يستحق كاميلو سيلا أن يخرج من ذلك السجن الورقي الذي كان مُحتجزًا فيه وأن تتم قراءته مرة أخرى. لقد كان مروجًا ثقافيًا عظيمًا. أسس العلامة الأدبية للنشر Alfaguara المرموقة والمجلة الأدبية "Papeles de Son Armadans (1956-1979)"، حيث دافع عن المُؤلفين المنفيين، و نشر الاتجاهات الأدبية والفنية الطليعية، وتم الترويج للأدب الجاليقي والكتالوني، وتم تنمية التخصصات المُتعددة ، مما حفز الحوار بين الأدب والفنون التشكيلية.
شاعر سوريالي في بداياته، بديوان (السير فوق ضوء مشكوك في ، 1945م)، مُؤلف مسرحيتين ومجموعة جيدة من القصص، صحفي غزير الإنتاج وباحث في الكلاسيكيات الإسبانية، أظهر لنا كتابه ( سفر إلى القرية، 1948م) صورة لإسبانيا غارقة في تخلف موروث. في (رواية عائلة السيد باسكوال دوراتي، 1942م) سار على خطى الكاتب فايإنكلان سولانا (Valle-Inclán و Solana) في تصوير إسبانيا الشبح، ومارس مع شخصياته القسوة والمسافة العاطفية البعيدة. في رواية (خلية نحل، 1955م) ابتكر بنية سردية مُعقدة، تعكس تعاسة إسبانيا ما بعد الحرب، حيث بدا أنه لا مفر من الانغماس في الغش، الفحش أو الخذلان.
في رواية(القديس كاميلو، 1936 (1969م)) قدم لنا رؤيته للحرب الأهلية، وكشف عن مونولوج طويل جدًا يركز على الدافعين الأساسيين للإنسان: الجنس والموت. في رواية (مهنة الظلام رقم 5، 1973) تحدث مرة أخرى عن إيروس وثاناتوس، وفي رواية (رقصة المازوركا من أجل الأموات،1938م) ربما إحدى أروع رواياته، لجأ إلى تعدد الأصوات والتهجين بين الأجناس الأدبية لالتقاط أعمق إيقاع في منطقة جليقية الريفية. رواية (السيد المسيح مُقابل أريزونا، 1988م) أكد لنا ما كان يحدسه في الروايات السابقة. بالنسبة لسيلا، الرواية ماتت في شكلها التقليدي. كل ما تبقى هو فتح مسارات جديدة، وتجربة اللغة والغطس في اللاوعي.
وُصف سيلا بأنه وحش. لا شك في أنه كان كذلك، لكن في السنوات الأخيرة من حياته، ارتبط بشكل مُحزن بحادث الحوض، لم يعد يخيف أحداً. استمر تراجعه حتى الوقت الحاضر. لقد أدار النُقاد والقراء ظهورهم له، لكنني أعتقد أنها إهانة غير عادلة. "خلية النحل" تعتبر واحدة من أفضل الروايات الإسبانية في النصف الثاني من القرن العشرين. إنه لا يستحق كل هذا التجاهل لأن المُؤلف اشتهر بإثارة غضب الآخرين، أو لم يتكيف مع شرائع الصواب في عصرنا المُتشدد الذي يتصف بالغباء والعناد على نحو مُتزايد.

* كاميلو خوسي سيلا (ولد بلاكورونيا، 11 مايو 1916م، توفي بمدريد، 17 يناير 2002م) كان كاتبا إسبانيا. مُؤلفا غزير الإنتاج لأدب ما بعد الحرب، روائيًا وصحافيًا وكاتب مقالات ومُحررًا لمجلات أدبية ومُحاضرًا. كان أكاديميًا في الأكاديمية الملكية الإسبانية وحصل، من بين أمور أخرى، على جائزة أمير أستورياس للآداب في عام 1987م، وجائزة نوبل للآداب في عام 1989م، وجائزة سرفانتس في عام 1995م.

ترجمة

أدب

# الأطفال أولا




كريستيان ريو/ كندا





ترجمه عن الفرنسية:
حسن بوجات

المغرب


هل تؤمن بالإله؟ يُطرح هذا السؤال أحيانا من طرف طفل صغير يجلس في آخر الفصل. قد يُطرح أيضا من طرف طفلة صغيرة، كتومة ومُضطربة، تجلس في الصف الأول. لكم مرة على المُعلم الذي أحدثك عنه أن يواجه هذا السؤال؟ عدد لا يمكن إحصاؤه من المرات. لكن في كل مرة إجابته تظل نفسها: "ليس ما أومن به ذا أهمية حقا".

إن المُهم هو العودة بالطفل إلى الدرس الجاري، وإخباره بأن البعض يؤمن، والبعض لا يفعل. في رأي المُعلم الكيبيكي[1] الذي أحدثك عنه، وليس استثناء أبعد من هنا- أن تطلع القسم عن مُعتقداتك الدينية، أو عن غيابها هو أمر غاية في الوقاحة. إنه شكل من أشكال انعدام الاحترام ناحية هذه العقول الشابة أثناء التكوين.

إن واجب الاحتياط، هذا، الذي عبر عنه "لويس جرمان" أكثر من غيره في رسالته الرائعة التي وجهها لتلميذه القديم "ألبير كامو" سنة 1959م، الذي فاز قبل ذلك بعامين بجائزة نوبل للأدب.

"أعتقد أنني طيلة مساري، عملت على احترام كل ما هو سري في الطفل: حق البحث عن الحقيقة الخاصة به. لقد أحببتكم جميعا، وأظن أنني قمت بكل ما في وسعي لكي لا أظهر أفكاري التي ستثقل كاهل ذكائكم الشاب. عندما تكون هناك أسئلة حول الإله (ضمن البرنامج)، أقول أن البعض يؤمن، والبعض لا يفعل، وأنه من حق الجميع القيام بما يريد. ونفس الشيء أفعله، عندما يتعلق الأمر بالأديان، كنت أقتصر على الموجودة منها، والتي تنتمي إلى من يرضيه ذلك. ولكي أكون واقعيا، أضيف أن هناك أشخاص لا يدينون بأي ديانة".

إن المُثير، بالنسبة لنا، في هذا القول، مع ما فيه من صراحة، أنه لم يتساءل، ولو للحظة واحدة، حول حق من حقوق المُعلم، على عكس نقاشاتنا الغريبة حول العلمانية التي تكون أحيانا مُنقلبة رأسا على عقب[2]، لم يورد النص إلا حقوق الطفل والتي

حددها في "البحث عن الحقيقة الخاصة به". وكذلك واجب احترام "ذكاءاتهم الشابة". السبب في ذلك بسيط، بالنسبة للويس جرمان، فالأستاذ العلماني ليس له حقوق، بل واجبات، وفي المُقابل تُبين نقاشاتنا حول العلمانية اهتمامنا بحقوق الراشدين، وتُبين كذلك بشكل جلي الاعتبار المُحتشم الذي نوليه للأطفال.

هل من الضروري، حقا، أن نتذكر أن سُلطة القاضي والشرطي وحارس السجن تُمارس على البالغين والمُلقحين؟ وما يضاعف من سُلطة الأستاذ هو كونها تُمارس على أطفال، حيث البراءة والهزالة على مستوى ذكائهم؛ الشيء الذي يقتضي رعاية أكبر.

علاوة على ذلك، فحيثما تحققت العلمانية، فإن أستاذ المدرسة العمومية هو الذي يرمز لها، أمام القاضي، أو الشرطي، أو حارس السجن.

ومن سوء معرفة حقيقة عمل الأستاذ اليومي، أن يتخيل هذا الأخير لا يُمارس سُلطة. وحتى أزمة السُلطة التي تهز المدارس المُعاصرة لم تغير الربط الذي كان بين المُعلم والتلميذ، سيما داخل الأقسام الصغيرة.

نستطيع أيضا القول: إن الأستاذ يمتلك شيئا أكثر من السُلطة بما أنه نموذجا. فهو النموذج الأول من الراشدين، بعد آبائه، بالنسبة للطفل الذي لربما يغادر عائلته للمرة الأولى ويصل إلى المدرسة. من سمع تلميذا في الابتدائي يتحدث عن مُعلمته، يعرف كيف يمكن أن يكون هذا الشخص [المعلم] في نظر الطفل، سيكون ذا طبيعة نصف إلهية. لدرجة أن الوالدين يخاطران بمُناقضته.

لهذا السبب، كما خطه أحد القراء حديثا، فالأكثر توترا أمام مُعلمة مُحجبة لن يكون الطفل الكاثوليكي ولا ذاك الذي يعيش في أسرة لا دينية. سيكون بلا شك الصغير المُسلم (وآباؤه)، الذي لن يتمكن أبدا من الإحساس بالحرية في وجه أستاذة تؤكد اقتناعاتها الدينية بطريقة لا تترك مجالا للشك [بطريقة قطعية]. ساخرين نقول: إن المُتدينات اللائي كن لا زلن يدرسن خلال سنوات الستينيات لم يتبنى دينهن أحدا. ربما. لكن من كان يمتلك الشجاعة في أن يصرخ داخل قسمهن مُؤكدا على أن الله ليس موجودا. أو فقط ليطرح سؤالا؟ هل نريد بجدية الرجوع إلى هذه الحقبة؟

إن الاعتبار المُحتشم الذي يوليه البعض للأطفال في نقاشاتهم الجارية يعزى أيضا إلى أن تصميم المدرسة مفتوح على كل الاتجاهات[3]. مدرسة حيث اللوبيات، والأيديولوجيات، والمُعتقدات والآراء. ومع ذلك، لكي تلعب المدرسة دورها الحقيقي، يجب أن تكون الملجأ الذي يتيح لك التراجع والارتفاع. للمعرفة مُتطلباتها، وطقوسها. إننا لا ندخل مدرسة كما ندخل قاعة المحطة. تحديدا كما لو أردنا أن نقرأ. يجب أن ننعزل بأنفسنا؛ فنحن لا نستطيع التركيز؛ سواء داخل معرض أو فضاء تتزاحم فيه الحشود. لكي نقرأ، لابد من مكتبة أين يفرض الهدوء، حتى لو كان ذلك مساسا بحقوق البعض. وبالمثل، يجب أن تكون المدرسة محمية، قدر الإمكان، ضد الضجيج المُحيط الذي يدنو اليوم بالنشاز، وبالدرجة الأولى مُعتقدات وأيديولوجيات، وذلك قصد احترام ما أسماه لويس جرمان بالضبط، "ما هو أكثر سرية في الطفل: الحق في البحث عن الحقيقة الخاصة به".

1 - وردت كالتالي : Québécois، والمُراد بها: الأستاذ الذي ينتمي إلى مُقاطعة تقع شرق كندا، يغلب عليها الطابع الفرنسي.

2 - « qui marche parfois sur la tete »

3 - وردت كالتالي « aux quatre vents » : واللغة الفرنسية تحدد هذا التعبير فيما معناه ''partout et dans toutes les directions''

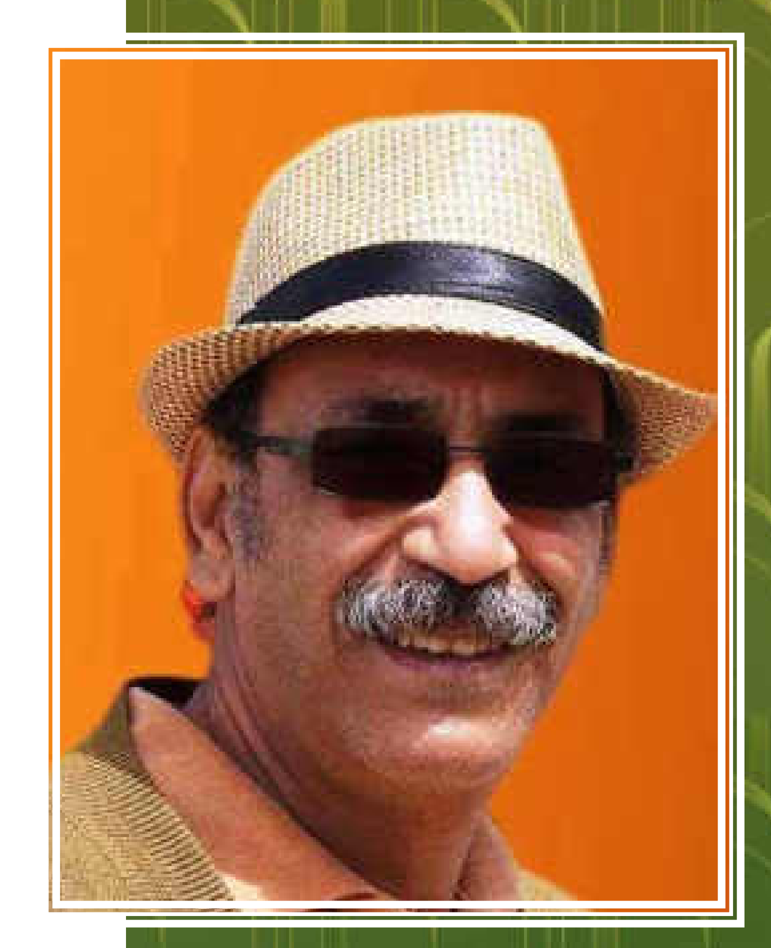

ألبير كامو

# الخطاب العجائبي

## "الحطاب والساحرة"و"باديس والساحر" نموذجا

عبد الله المُتقي

المغرب



تُعتبر العجائبية تقنية من تقنيات الحكي أو القص، و"حدوث أحداث طبيعية، وبروز ظواهر غير طبيعية خارقة[1]، كما أنها ابتكار ما هو جديد وغريب وخارج عن المألوف. ويتداخل مفهوم العجائبية مع مفاهيم أخرى كالغرائبي، والفانتاستيكي، والخوارقي، ومهما اختلفت التسميات للتعبير عن مُصطلح واحد فإن المعنى، لا يختل، فكلها تدور في فلك الواقع واللاواقع، والمعقول واللامعقول.

استطاع النص العجائبي أن يجد لنفسه طريقا إلى موروثنا الحكائي القديم، كما في ألف ليلة وليلة، وكذا إلى الرواية والقصة، بل ويغلف حتى القصص الموجهة للأطفال بالعجيب والغريب؛ مما يجعل منه نصا إبداعيا، كما يجعل الطفل فضوليا لتلقيه؛ بسبب تجاوزه الواقع عبر خاصيتي التعجيب والتدهيش، فيمتزج الواقع بالخيال والحقيقة بالسحر، كما أن "إقبال الطفل على العجيب منه أكبر من إقباله على الواقعي، ومرد ذلك أن القصص العجيبة قد تعهدتها الأجيال المُتعاقبة بالتعديل والزيادة والنقصان"[2]

مساهمة منا في الاقتراب من تجليات العجائبية في القصة الطفلية في تونس، ارتأينا الاشتغال على تجربتين: "الحطاب والساحرة" لنجيبة بوغندة قاصة، و"باديس والساحر" لحافظ محفوظ شاعرا وروائيا.

"الحطاب والساحرة" نجيبة بوغندة:

"الحطاب والساحرة"، هو عنوان القصة الطفلية للكاتبة التونسية "جيبة بوغندة"، والصادرة ضمن سلسلة خير جليس، وقبل الانتقال إلى القراءة التفسيرية والتحليلية، يمكن مُلامسة عتبات القصة الدلالية التي يعكسها الغلاف؛ لأن واجهة الكتاب هي أول ما يثير فضول القارئ الصغير، وتهدف أيضا إلى ترسيخ الوظيفة التداولية المشهية والمحاور لأفق انتظاره.

في هذا المجال سنلتقي في مُلامستنا السريعة للعتبات ضمن مُقاربتنا لقصة "الحطاب والساحرة"

مع العناصر الإشهارية التالية:
- العنوان
- صورة الغلاف

-1 العنوان:

يعتبر العنوان اسما للكتاب، وعتبة أولى، وعلامة دالة تُلخص مدارات التجربة، فهو يمثل تلخيصا للنص وإفشاء لسره ونيته؛ وعليه يتكون عنوان القصة من مُفردتين كتبتا بخط بارز وعريض بلون أحمر مُثير للانتباه:

"الحطاب": يحيل على جَامِع الحَطَبِ أَوْ بَائِعه.

"الساحرة": تحيل على مَنْ تعْمَلُ السِّحْرَ وَتزاوِلُ الخداع وسلب العقول.

قد ارتبطت لفظة "الحطاب"، ولفظة "الساحرة" بعلاقة عطفية تفيد الصُحبة والمعية، مما يعني أن الحطاب والساحرة سيبرمان علاقة شراكة تجمع بينهما.

-2 صورة الغلاف:

إن الوعي بضرورة الجانب الإخراجي للدفة الأولى للكتاب، أتاح لصورة الغلاف أن تؤثث الحيز الأكبر في مساحته، فهي تُجسد غابة مُورقة وخضراء، الحطاب والساحرة، الحطاب يبدو في حالة هلع، والساحرة في صورة بشعة ومُخيفة، وعلى شكل ريح عاصفة، وخلفها قصر بقبب وجوامير حمراء.

عليه، تصبح صورة الغلاف نصا موازيا يتعالق مع العنوان من خلال رصده بصريا، اعتمادا على مبدأ التوضيح والتفسير لمآل هذا الاشتراك، الذي سنتعرف عليه من خلال الدخول إلى عوالم القصة.

يعطينا العنوان وصورة الغلاف، إشارة للطفل على أن القارئ الصغير مُقبل على الدخول إلى عوالم عجائبية ومُدهشة، وهذا من شأنه فتح شهيته السردية أكثر للتفاعل مع الأحداث التي تحبل بها هذه القصة.

فماذا تقول لنا هذه القصة التي رشحت لها الكاتبة "الحطاب والساحر عنوانا"؟

بداية، جاءت القصة في 12 صفحة من الورق المصقول، وبحجم كبير، عدد أسطرها 118سطرا، تساوقا 07 صور ملونة، وتحكي قصة لا تخلو من تشويق يمكن تقسيمها إلى الأنفاس التالية:

تمهيد: تبدأ القصة باستهلال يُحدد للقارئ الصغير وضعية الحطاب داخل مُحيطه الأسري والبيئي: "عاش رجل حطاب على أطراف القرية مع سبع من بنات وأمهن الحامل بالمولود الثامن، كان يخرج كل يوم مع إطلالة الصبح إلى الغابة القريبة؛ ليجمع ما تيسر له من الحطب ليبيعه ويصرف ثمنه على أسرة وفيرة العدد" ص2.

يحدد التمهيد وضعية البطل- الحطاب- داخل مُحيطه العائلي والسكني، إلى جوار زوجته وبناته، مما يلفت الانتباه إلى أن هذه الشخصيات بصيغة المُؤنث سيكون لها دورها في أحداث القصة، كما يرين على هذا الاستهلال الهدوء الذي لن يستمر طويلا.

توقيف الحطاب من قبل امرأة مترفة بتودد، وادعاؤها أنها خالته وأنها غادرت القرية قبل ولادته، وإشفاقها على حالته المُزرية، مع تصديقه وتكذيبه.

- لكنك ابن أختي، فقد غادرت القرية قبل أن تلدك أمك، والآن أعود بعد أن مللت حياة الترحال والوحدة بعيدا عن الأهل .

بقي الحطاب ما بين مُصدق ومُكذب، ولم يترك له شكلها ومظهرها مجالا للتكذيب" ص 3.

يضم هذا النفس شخصية الحطاب باعتباره الشخصية المحورية في القصة، إضافة إلى شخصية جديدة، هي الخالة وبصفة تنكرية وزائفة، ويتساوق هذا النفس وصورة بحجم كبير، والتي تعطينا وصفا نتعرف من خلاله على صورة الحطاب والخالة الحسناء والفضاء الذي يتواجدان فيه.

- تصديق الخطاب للمرأة الفاتنة وإسالة لعابه بإخراجه من خصاصته؛ شرط أن يبعث لها ابنته الكبرى لتسيير شؤون قصرها في مُقابل الإنفاق عليه وعلى أسرته: "بداية من اليوم، ستبعث لي كبرى بناتك لتكون المُشرفة على تسيير شؤون القصر، فقد صرت عاجزة عن إدارة أموره بمُفردي" ص 3.

هاهنا تبدو الخالة المُتنكرة فاعلة، مُؤثرة، ومُقررة، فيما يبدو الحطاب وقد انطلت عليه الحيلة ومفعول الطمع.


نجيبة بوغندة


حافظ محفوظ

• استغراب زوجة الحطاب، ومحاولتها اليائسة في صد زوجها الحطاب من دون جدوى، بل واتهامها بالشك، ثم أخيرا امتناعها عن تسليم ابنتها الصغرى ومُغادرتها للكوخ بمعية كلب الحراسة رغم توسلات زوجها ومنعها حينا آخر، كما يرفق هذا النفس بصورة نتعرف من خلالها على بهجات الحطاب من خلال ابتسامته ، وحيرة واستغراب الزوجة من خلال ملامحها، وحركة يديها .

• غضب الخالة، وامتساخها إلى امرأة بشعة بعينين حمراوين وأنياب مُرعبة، نقرأ في الصفحة: "فاستشاطت غضبا على غير عادتها، وظهرت على غير مظهرها"، بل وامتساخها ثانية إلى عاصفة: "اشتد هوله أكثر لما رآها تتحول إلى عاصفة تأخذ في طريقها كل شيء" ص 9، ثم خوفها من الكلب وهي تحاول اللحاق بالزوجة، لتعود الى قصر أشباحها بنية الانتقام من الحطاب.

• خروج الحطاب من ورطته ومحبسه بفضل قطعان الذئاب والثعالب والضباع، وهروب الخالة الشريرة وانهزامها.

• ذهاب مفعول السحر عن البنات بعد ابتعاد الساحرة والالتحاق بأمهن، وندم الحطاب عما صدر منه قي حق أسرته الصغيرة بسبب شراهته، وقراره البذل الكثير من الجهد من أجل حياة كريمة.

بذلك يعود الإيقاع السردي في خاتمة القصة إلى حالته الهادئة كما هو في الاستهلال، وذلك بعد توتر الحطاب وزوجته ومُغادرتها للكوم، ثم التوتر الحاد بينه وبين الساحرة الذي بلغ ذروته حد الانتقام: "تريد اللحاق بزوجته ومن بقي معها، لكن الكلب أخافها؛ فعادت أدراجها إلى قصر الأشباح لتنتقم من الزوج على طريقتها" ص9.

تجليات العجائبي:

بداية، دعونا نتفق على أن العجائبي يعني الشيء الخارق وما فوق الطبيعي، وبإفراطه للخيال يورط النفس في الحيرة والدهشة، ويتجسد على أشكال عدة وبطرق مُختلفة، منها المسخ وهو "تحويل صورة إلى صورة أقبح منها، وفي التهذيب: تحويل خلق إلى صورة أخرى، مسخه الله قردا يمسخه وهو مسخ ومسيخ، وكذلك المشوَّه الخلق". كما جاء في لسان العرب.

المسخ، إذن، يتسم بطابعه العجائبي؛ لأنه تحويل الكائن من حالة إلى أخرى. وعلى الأرجح أن الحالة الجديدة تكون أسوأ من الحالة الأولى.

فما هي صور المسخ في قصة "الحطاب والساحرة؟

الذي ينحصر في تحول الخالة من حسناء إلى بشعة، ومن وديعة إلى شريرة:" فاستشاطت غضبا على غير عادتها وظهرت على غير مظهرها، فاحمرت عيناها حتى صارتا كجمرتين تتقدان شررا، وبرزت لها أنياب مُخيفة تكبر وتطول كلما زاد الغضب، وبانت لها مخالب معقوفة مُخيفة " ص 8.

نجد مشهدا آخر من المسخ، لكنه مُختلف تماما؛ حيث له علاقة بالطبيعة ورداءة أحوال الطقس حينما نقرأ : "اشتد ذهوله أكثر لما رآها تتحول في لمح البصر إلى عاصفة تأخذ في طريقها كل شيء، تقتلع الأشجار وتحطم الصخر " 9.

وكي يكتمل هذين المشهدين الممسوخين - يرفق هذا النفس بصورة تُجسد بصريا ملامح الخالة الساحرة بأنيابها الطويلة وعينيها الحمراوين. والحطاب في حالة هلع وخوف من هذا التحول الذي لم يكن ينتظره.

بذلك تكون الصورة قصا بصريا، يعضد الشكل العجائبي، مما يجعل القارئ الصغير أمام مشهد سينمائي غير مُتحرك، كما يجعله في حيرة ودهشة، وهذا من شأنه فتح شهيته لمتابعة القراءة بشغف ولذة رولان بارت، لما للنص العجيب والخارق من إمتاع في نفسية الأطفال.

عليه نستنتج أن المسخ قيمة أساسية في قصة "الحطاب والساحرة "، كما أنه لعب دورا لافتا في خلق العجيب من خلال




التحول والمسخ الذي صاحب الخالة من هيئة إلى أخرى مُخالفة تماما لهيئتها التي ظهرت بها في البداية تمويها.

لا تخلو قصة "الحطاب والساحر" من أبعاد تربوية وقيمية، كعاقبة الطمع والشعور بالذنب، والاعتراف بالخطأ التي يجسدها الحطاب، وبمعناهما الصريح، ثم قيم الوفاء للأمومة والتضحية والمروءة التي تشخصها الزوجة.

كما يزخر النص برسومات عديدة بالألوان، وبحجم كبير، وهذا من شأنه أن يلعب دورا في تأسيس فضاء النص، وكذا دور التوضيح والتفسير عن طريق تشخيص الوقائع الأساسية، هذا بالإضافة إلى خلق نوع من انفتاح الكتابة على مرجعيات مُختلفة باستيحاء القصة للفانتاستيكي، في محاولة لتنويع مستويات الكتابة، بدل الرسو في حدود الكتابة الواقعية الصارمة بملامحها الشائعة في الكثير من التجارب.

"باديس والساحر" لحافظ محفوظ:

"باديس والساحر" هو اسم قصة الشاعر والروائي التونسي حافظ محفوظ الصادرة عن"الأطلسية للنشر"، ضمن سلسلة حكايا أطلسية، بحجم متوسط وعلى امتداد 15 صفحة لتنضاف إلى رفوف خزانة قصص الأطفال في تونس والتي اغناها بالكثير من العناوين، أما عنوان "باديس والساحر" الذي جاء مُركبا اسميا، "باديس" اسم علم للمُذكر، ثم "الساحر" الذي يحيل إلى كل ما له علاقة بالخوارقي والعجائبي المُدهش والمُرعب، والناتج عن قوة خارجية خارقة تفعل فعلها في الكائن، مما يعني أن العنوان فضح نية القصة، ومن ثم، انتماءها إلى القصة الطفلية العجائبية، وهذه العجائبية، هي ما تعضدها صورة الغلاف التي تعكس رجلا هلوعا في وضعية تجسد تعثره وسقوطه، وإذا كانت الصورة تمثل لغة موازية تختزل وتكثف دلالات النص، أو تضيف إليه دلالات جديدة فإننا نتساءل عن مضمون هذه الدلالات وعن مدى التقائها أو انفصالها مع مضمون القصة.

اعتمادا على هذا الطرح، يمكن القول: إن ما ترومه صورة الغلاف التي قُدمت بالألوان هي التقاط لحظة سقوط، وهو ما تؤكده صورة "باديس"، وهي لحظة تعثره وانقلاب سحره عليه، وهو السقوط الذي اعتمدته القصة، مما يؤكد أن اختيارها لم يكن من قبيل المُصادفة .

يمكن القول أخيرا: إن هذه الصورة التي اعتمدها الغلاف، تتلاءم مع طبيعة مُتلقيها من الأطفال، مما يؤكد رغبة الصورة في تحقيق وظيفة تداولية مع فئة المُتلقين الصغار.

عطفا على ما سبق، ما الذي تحكيه هذه القصة العجائبية؟ وبأي تبني جمالي وفني؟ تحكي قصة "باديس والساحر" عن فلاح غريب ومثالي يدعى باديس، فرغم تقلبات مزاجه يشهد له في إنتاج أشهى الخضر والفواكة، غير أن الأطفال كانوا يثيرون غضبه ويعمدون إلى سرقة غلال بستانه، وللتخلص من شغبهم وسرقاتهم التجأ إلى عجوز ساحر، كي يشتري منه مادة سحرية هي عبارة عن قارورة صغيرة تحيل البشر إلى حيوانات حتى يسخر من الصغار كما يسخرون منه، بيد أنه يسرع نحوهم فيتعثر في ملابسه ويسقط أرضا كي ينقلب السحر على "باديس" ويُمسخ إلى خروف نحيف، وفي المُقابل كان الأطفال يقطفون ثمار بستانه ساخرين.

عليه ، تتركب القصة من:

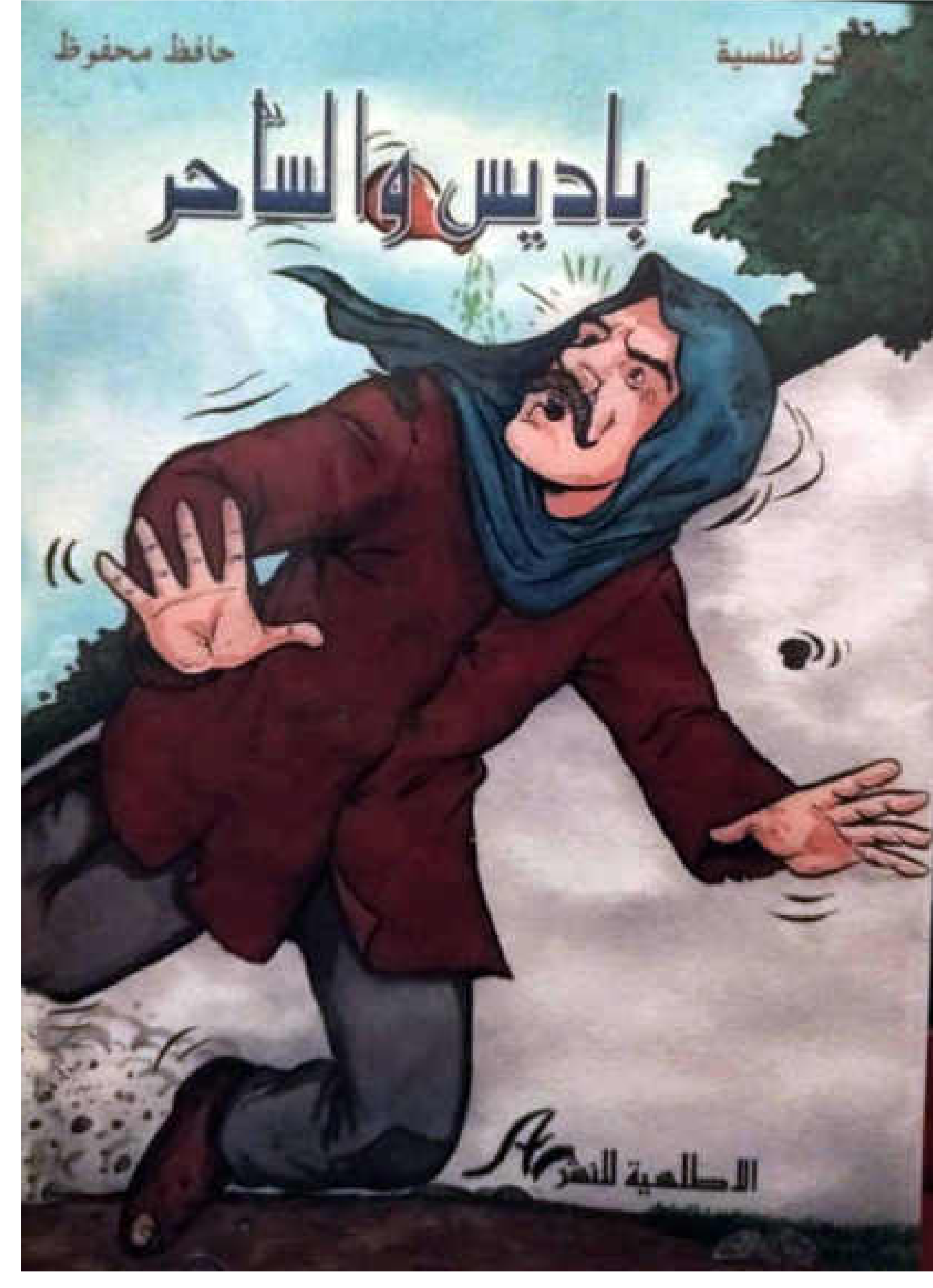
تمهيد

سخرية الأطفال

لجوء باديس إلى الساحر

خاتمة

تمهيد: تبدأ القصة باستهلال يُحدد للقارئ الصغير الوضعية الاجتماعية لباديس/ الشخصية المحورية التي ستتمحور حولها الأحداث: "لم يتزوج رغم بلوغه الخمسين" ص 2وكذا حالاته النفسية




من غرابته ومزاجيته وكرهه للأطفال: "لا أحد من أهل القرية يذكر أنه رأى باديسا يضحك، أو حتى يبتسم؛ فهو دائم العبوس"[3]، مع تفانيه وإبداعه في فلاحته: "إنه فلاح مثالي رغم طبعه المُتقلب وكل سكان القرية يشهدون له بالتفوق في العمل والإبداع في إنتاج أشهى الخضر والغلال" ص 2.

إن تمهيد القصة يعكس عجلة في الإبلاغ ، وعجلته تتناسب وغرابة "باديس" وتناقضاته، كما تعني طبع النص بصيغة تشويقية ثم الاستمرار فيها بشوق، وهي من السمات التي تهيمن، عادة، على الحكايات العجيبة حيث التناقض والغرابة، فباديس يُشهد له بغرابته، وأيضا في تفانيه وتفننه في إنتاج الفواكه والخضر، وهذا من شأنه إضفاء ألطف تأثيرا ساخرا وانطباعا خلابا.

في النفس الثاني الذي وسمناه "بسخرية الأطفال من باديس"، وإن كان الهدوء قد امتد في التمهيد عميقا، فمن ناحية، سيلحقه التوتر الذي سيبدأ مع علاقته بالأطفال تهكما "لكن لأطفال القرية رأيا مُغايرا لآراء أهلهم؛ فهم يعملون ما في وسعهم للسخرية من باديس ولإثارة غضبه" [4]، ومن ناحية أخرى: "فكثيرا ما يعمدون إلى سرقة ما في وسعهم من ثمار كلما مروا بجانب مزرعته" ص 4.

نفس البطولة القصصية لباديس، لكن، في صراعه مع الأطفال مما يضفي على الحدث بُعدا تشويقيا وإثارة الانتباه نحو ما سيقع، وما ستؤول إليه نتائج هذا التوتر في نفسية القارئ الصغير .

في النفس الثالث يعود الإيقاع القصصي إلى هدوئه ، حيث التجاء باديس إلى الساحر؛ طلبا لفعول سحري غايته امتساخ الأطفال: ومقايضة الساحر له بفاكهة عجائبية، ثم أخيرا حصوله على المادة السحرية.

في الخاتمة، انتهت القصة إلى غاية مُحددة أفصح عنها الراوي بعد انحلال العقدة المتمحورة حول سقوط "باديس"، فقد جاء في الصفحة 14:" فقد تعثر في ثيابه البالية الطويلة وسقط أرضا؛ فارتفعت القارورة في الهواء وانسكب الماء السحري فإذا به يتحول إلى خروف هزيل"، وإن هذا التعثر والسقوط ثم الامتساخ إلى خروف يثغو عاليا، ليعد درسا "لباديس" العدواني والشرير.

**تجليات العجائبي:**

بخصوص العجائبي في قصة "باديس والساحر" ، فيمكن القبض عليه من خلال الفاكهة العجيبة التي طلبها الساحر شهلوب من "باديس" في مُقابل مده بالمفعول السحري:

" – أريد ثمرة لها قشور البرتقالة وطعم التفاح وحبوب الرمان

أجاب الفلاح باستغراب:

ولكن هذا مُستحيل

قال العجوز شهلوب:

هذا هو طلبي فإن أتيتني به أعطيتك ما تريد" ص9.

إذا ما تخيلنا هذه الثمرة التي يرغب فيها شهلوب، لاحظنا أن الغرابة والدهشة تكتنفنا، إذ لا يعقل إنتاج ثمرة واحدة وبهذا التعدد، وهو ما عبر عن استحالته "باديس"، مما يوحي بالعجب الذي يعني "إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده "، وهو حال هذه الفاكهة العجائبية.

الحقيقة أن هذه الثمرة الغريبة وما يصحبها من دهشات ومُفاجآت هي ما يميز الكتابة العجائبية على العموم، كذلك تبقى في نهاية المطاف، أسلوبا مشروعا في مثل هذا النوع من النصوص، فمن شأنه تصيد الطفل جماليا، ومن ثم، فتح شهيته الحكائية.

نقرأ في نفس السياق العجائبي: "ولكن حدث ما لم يكن في الحسبان فقد تعثر في ثيابه البالية الطويلة وسقط أرضا؛ فارتفعت القارورة في الهواء وانسكب الماء السحري عليه فإذا به يتحول إلى خروف هزيل يثغو ثغاء عاليا " ص14.

في هذا المشهد يذهب الراوي إلى استعمال العنصر السحري، وذلك لإثارة الدهشة والانبهار لدى المُتلقي الصغير، ومن بين هذه الوسائل الخارقة والسحرية نجد الماء السحري الذي بداخل القارورة، وحتى تثير الدهشة والانبهار أكثر ، التجأ الراوي إلى وسيلة أخرى جديدة ـ وهي وسيلة الامتساخ"، وغالبا ما تُستثمر هذه الوسيلة تعبيرا عن الجزاء و"إما أن يكون إيجابيا وذلك بتحويل الفنان تمثالا منحوتا إلى شابة يعشقها، وسلبيا ويكون ذلك في شكل عقاب مثل أن يتحول الأشخاص الذين تربطهم علاقة جنسية مُحرمة إلى وحوش تلتهم البشر "[5].

انطلاقا من هذا المنظور يأتي امتساخ "باديس" وتحويله إلى خروف نحيل ويثغو بصوت صارخ نادبا حظه التعيس، جزاء وعقابا له ، على محاولته الانتقام من الأطفال الذين انتهى بهم المطاف إلى قطاف غلال الأشجار ، تساوقا مع السخرية من امتساخ باديس.

لعل ما يميز هذا المسخ في المقطع أعلاه، هو أنه جاء على شكل انتقام ذاتي، أي انتقام "باديس" من "باديس"، بحيث أنه حصد نيته المبيتة.

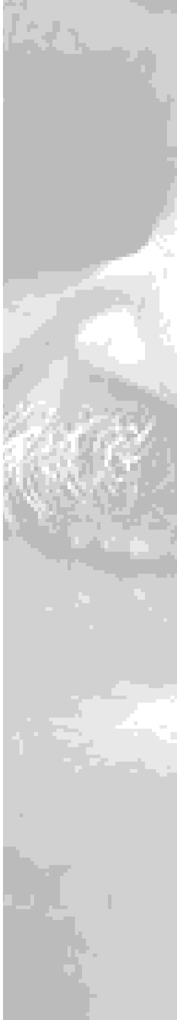
من العناصر الحيوية التي ساعدت الأحداث العجائبية في تعويض غياب الحركة، رسوم الفنان محمد المزي التي توفقت في إضفاء الحركة الخيالية المطلوبة وتجسيمها من خلال تكبير الرسوم المثبتة في الصفحات 6و7، و11و13، فالأولى تجسد "باديس" رفقه "شهلوب" بصندوقه وأدواته السحرية، والثانية تجسد قطف باديس للفاكهة العجيبة، وأخيرا ترصده للأطفال العائدين من المدرسة، وفي يده قارورة الماء السحري.

هذه الحكاية تتضمن مجموعة من القيم التربوية التي تُحقق الحاجات النفسية للطفل، وهي تقدم له بعض السلوكات الخلقية، تارة تشعره بالتحسين "التفوق في العمل والإبداع"، وتارة أخرى بالتقبيح "عاقبة الانتقام".

بقي أن نضيف أن القصة قد كُتبت بحروف بارزة مشكولة؛ الشيء الذي ييسر تلقيها وقرءاتها ، كما استعمل بين الجمل علامات الترقيم بين الجمل؛ حتى يتاح للطفل الوقوف في أماكن الوقف، كما أن اللغة سهلة وواضحة الكلمات، وتوظيف بعض الألفاظ الجيدة لإثراء الرصيد اللغوي من قبيل : "فتور، مثالي ـ الإبداع، سلاطة، ينكل، مُستحضرات"، فهذه الكلمات من شأنها أيضا توسيع مداركه المعرفية، وامتلاك قدرات القراءة ومهارتها.

خاتمة:

مجمل القول، "الحطاب والساحر"، و"باديس والساحر" نصان عجائبيان، امتازا بالتشويق والخيال المُدهش، مع تطعيم المكتوب برسوم جميلة للفنانين "أحمد الصوابني"، و"ضحى الجبالي"، وهي رسوم جميلة ومُعبرة ومُرافقة لأحداث القصتين، وهذه المُرافقة الأيقونية للمكتوب تتغيا ترسيخ المعنى في ذهن الطفل، وفتح شهيته السردية لاستقبال اللغة البصرية، لأن الرسم أحد أشكال التعبير التي تساهم في تحبيب التلقي وجماليته .



إحالات:

1 - رغد بوغندة/ الحطاب والساحرة/ يس للنشر/ 2020م.

2 - حافظ محفوظ/ باديس والساحر.

3 - شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، التجنس، آليات الكتابة، خطاب المُتخيل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ،2006م، ص455

4 - أحمد السماوي، في أدب الطفل، مكتبة علاء الدين، صفاقس، ط-1 2020م- ص16

5 - Mercai Elliad, Aspets du sny- the P-P-177-198

فوتوغرافيا

# تاريخ العـري في الفوتوغراف من الإبداع إلى الابتذال



صالح حمدوني

الأردن

ما يزال الجسد العاري يفتن الفنانين من مُختلف المجالات؛ حيث تنافس النحاتون والرسامون والمصورون عبر التاريخ والحضارات على تمثيل الجسد في شكله الأصلي، والإحتفاء به، كما وصل إلينا من المصريين والإغريق والرومان وحضارات الهند القديمة. وشاهدنا هذه التمثلات على جدران الكهوف كتعبير عن أثر الإنسان مُنذ عصور ما قبل التاريخ.

مُنذ عام 1839م، وهو العام المُتفق عليه لبداية التصوير الفوتوغرافي، ألهم الجسد العاري المصورين؛ لجماله وتفرّده وقدرته على تجسيد الروح، وكانت أول صورة لجسدٍ عارٍ هي صورة (الغرق) عام 1840م التي أنجزها المصور الفوتوغرافي بيلويد بايارد، ولستخدم فيها جسده نفسه كموديل!

درج الفنانون التشكيليون على استخدام الكاميرا لعمل "سكتشات" للوحاتهم ورسوماتهم. وتم استخدام آلية التصوير "كبروجكتور"؛ لتكبير الصورة المطلوبة من إنجازها بأحجام أكبر على الأقمشة أو الجدران. وظهرت في هذه اللوحات نماذج لنساء عاريات، أو يرتدين ملابس شفافة. ولم تخضع الصور في تلك الحقبة للرقابة أو أعين الفضوليين. ولأن قيم المُحافظة كانت تسود المُجتمعات؛ رفضت المُوديلات- ذكورا أو إناثا- الظهور أمام الكاميرا عارية؛ لذا لجأ المصورون في تجاربهم إلى استخدام أجسادهم ذاتها، أو استئجار العاهرات!

في أواسط القرن التاسع عشر، أنتج الفنان جوليان فالو دي فيللينوف صورا لنساء عاريات سوّقها كنماذج بين الفنانين؛ ومن أجل بيعها اضطر للتخفيف من إثارتها الجنسية، فاستخدم السجاد والخرز والرماح والشالات في تصميم المشاهد المُصوّرة. كانت مشاهد عراة فالو رائعة نابضة بالحياة، لحم حقيقي واقعي.

لزمن طويل أُعتبرت الصور العارية نوع من الإثارة الجنسية، ولم يكن أحد غير الفنانين ينظر إليها باعتبارها تجسيداً للروح واحتفاء جماليا بالجسد، بينما كان يُسمح، وعلى نطاق واسع، بنشر صور عارية للشعوب المُستعمَرة، ومناطق مُكتشَفة حديثا، كانت تُنشر على

صفحات مجلات مُهمة واسعة الانتشار مثل "ناشيونال جيوغرافيك"، أو الكتب الدراسية البحثية. كانت الصور تُنشر لتأكيد التفوّق الحضاري الأوروبي على الشعوب "المتوحشة" التي عُثر عليها في مناطق مُختلفة من العالم. لم تكن هذه الصور بريئة. علماً بأنه تم استخدامها على نطاق واسع في الكتب والقواميس وتعليم أجيال من المُراهقين الأوروبيين!

مع تطور التصوير الفوتوغرافي، تزايد التفاعل بينه وبين مُختلف مدارس الرسم؛ فتعلّم الرسامون تقنيات التصوير الفوتوغرافي، وأتقن عدد من المصورين الرسم، فبرزت أسماء إبداعية جديدة مثل ألفين لانغدون كوبيرن، وإدوارد ستيتشن، وجيرترود كاسيبير، وأوسكار غوستاف ريجلاندر، وسارة شوات سيرز.

مع بدايات القرن العشرين نشأت الحركة "التصويرية" التي كرّست دور التصوير الفوتوغرافي، واهتمت بفكرة اعتماد الفوتوغراف كمجال من مجالات الفنون الجميلة. عزز ذلك تطوّر الفوتوغراف بعد اختراع كاميرات أصغر حجماً وأسهل استخداماً، وأصبحت في متناول عدد أكبر من الهواة؛ لذا لجأ عدد منهم إلى تطوير جماليات خاصة بالصورة الفوتوغرافية، وتحويلها إلى عمل فني يُعبّر عن الفوتوغراف كفنّ. هذا الطموح فرض اقتراح صورة أخرى للواقع من خلال إبراز حساسية الفنان الفوتوغرافي.

أيّدت الحركة التصويرية التعديل على تكوين الصورة؛ لتصبح الصورة ليست نقلاً للواقع فحسب، بل كتعبير عن الجمال والعاطفة كالفنون الأخرى، ولإضفاء لمسة إبداعية على الصورة استخدم الفنان "إميل بويو"- بحدود- عام 1900م الضوء المُنتشر والعدسات ذات التركيز الناعم، وتقنيات في الطباعة لإضفاء تأثيرات الرسم على الصورة. صوّر بويو نساء يحملن الورود، أو يتجولن ويستلقين في الحقول والطبيعة الخلّابة، كانت صور من هذا النوع تسعى إلى خلق نموذج للجسد الأنثوي المثالي.

مع تطور الفوتوغرافيا، شهدت العقود الأولى من القرن العشرين تغييرات

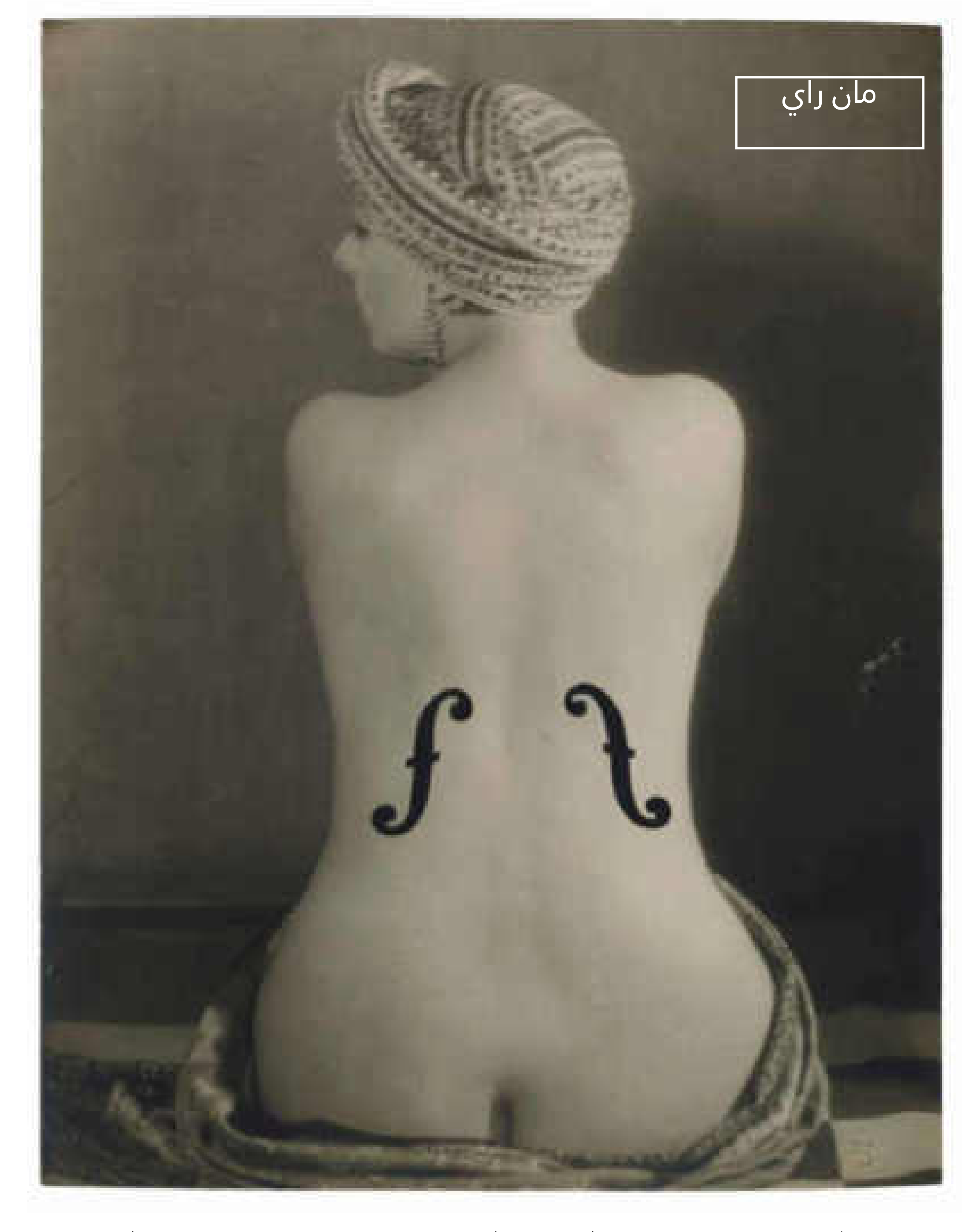

كارت بوستال لامرأة إفريقية- الموقع والتاريخ مجهولان

تُعد لوحة **Le Violon dlngres** واحدة من أشهر الصور في الفن الحديث؛ حيث التقط مان راي صورة لموديل عاري جعلها تشيه لوحة إنجريس، بعدها رسم رمزين من حرف F الموسيقي، نسخها عن جسم آلة الكمان، وأعاد تصويرها وطباعتها. هذا مثال إبداعي على مُونتاج ما بعد التصوير الذي تم استخدامه لإضافة تأثير سوريالي في الفوتوغراف.

كما كانت من أكثر الصور التجريدية صورة للفنان براسي نشرت عام 1933م في العدد الافتتاحي من المجلة الرائدة مينوتاور، حيث يبدو الجذع العاري للموديل ملتوياً ومبتوراً ويطفو في الفضاء كشكل عضوي غامض يشبه بشكل غريب القضيب. هذا التحوّل في الشكل الأنثوي إلى كائن صنم هو سمة مُميزة للسريالية التي تعكس تأثير الفرويدية على الفن الأوروبي في أوائل القرن العشرين.

كانت السنوات المُمتدة ما بين الحربين العالميتين عصراً ذهبياً للفوتوغراف. وقد شهدت سنوات الركود الاقتصادي- ما قبل الحرب العالمية الثانية وما بعدها- أكبر هجرة للفنانين والمُثقفين؛ حيث فرّوا من الفاشية والنازية. فرّ معهم المصورون من عواصم الثقافة الأوروبية إلى الولايات المُتحدة وبريطانيا، مما أسهم في ازدهار الفوتوغرافيا في هذه الدول. أصبح للفوتوغراف تأثير وقوة، وأسهم في تحويل المُجتمعات الحديثة إلى الثقافة البصرية حيث أصبحت الصورة تنقل وتوجّه المعلومة والخبر. خلال الحرب أصبح التصوير الفوتوغرافي وسيلة لرواية القصص- التصوير الصحفي- أو التأثير- الدعاية- لما كان يحدث في عالمٍ انقلب رأساً على عقب. اقتحم المصورون الصحفيون هذا العالم المُتغيّر مُنذ نهاية الثلاثينيات وحتى الآن، ونقلوا أهوال الحرب وحقيقتها إلى منازل الناس، وتحوّلوا إلى أبطال.

مهّدت الظروف التاريخية والتحسينات التقنية طريق نجاح التصوير الصحفي وتصوير الأزياء. خلال الحرب العالمية الثانية ذهب الجنود إلى الحرب، فيما ذهبت النساء إلى المعامل والمصانع؛ لتغطية



مان راي

جذرية في المواقف الاجتماعية والثقافية؛ لأسباب عدّة منها الاختراقات على الصعيد الطبّي، ونشوب الحرب العالمية الأولى، وتطور الموضة والرقص، والتوسّع في إصدار المجلات المصوّرة والإعلانية. هذه التطورات ساعدت المصورين على التفكير بشكل مُختلف تجاه موضوع الجسد؛ فظهرت مجموعة من الاقتراحات الفوتوغرافية الجديدة مثل التركيز على أجزاء من الجسد في صور قريبة وتفصيلية.

عانى الفوتوغرافيون طوال الوقت من الرقابة الاجتماعية والأخلاقية والدينية في المُجتمعات رغم انفتاحها الملحوظ في كثير من المجالات، مُجتمعات ادّعت العقلانية في أحكامها والمُحافِظة في أخلاقها؛ لذا سعت عدد من المجلات إلى الإطاحة بالقوالب النمطية للصورة الفنية، فتم تقديم الجسد من خلالها كقيمة فنية، وأصبحت الفترة بين الحربين العالميتين أكثر فترات الفن العاري إنتاجا، مع ظهور رؤى فنية جديدة- كالسوريالية- فتبادل الفنانون أفكارهم، وابتكروا أساليب وتقنيات جديدة خاصةً في الفوتوغرافيا، وأنتج الفوتوغرافيون الواقعيون والسرياليون والشكليون والحرفيون زخماً إبداعيا أكد على حضور الفوتوغراف العاري، وأصبح أحد أعمدة الفن المُعترف بها؛ فبرز من الفنانين الفوتوغرافيين مان راي، وبراسي، وساشا ستون، وأندريه كيرتسز، وإدوارد ويستون.


إيرفنغ بين

العجز في الأيدي العاملة. بعد الحرب توسّع الاقتصاد العالمي، لكن ليس بالدرجة التي تمكنه من بقاء النساء في العمل واستيعاب أعداد من الجنود العائدين من الحرب، فتم تشجيع النساء على العودة إلى منازلهن، ونَشطت الدعاية الاستهلاكية لتحاول الإيحاء بتعافي المُجتمع من أهوال الحروب؛ فسادت الموضة نظرة جديدة في أواخر الأربعينيات، واحتفلت بالأنوثة الفائقة وأزياء النساء بعد سنوات من سيادة زيّ العمل والزيّ العسكري، فأصبحت صورة المرأة مرغوبة أكثر، ولعب هنا الفوتوغراف دوراً رئيسياً في تطوير المجلات المصورة التي أصبحت وسيلة ترويجية استهلاكية مثل مجلتا "فوغ"، و"هاربر بازار"، اللتان استخدمتا أفضل المصورين للحصول على الصورة الأكثر إثارة وجاذبية، وكانت- عبر الصورة- تتنافس هذه المجلات على أفضل أرباح الإعلانات والتوزيع. هذا الطلب المُتزايد على الصورة سمح للفنانين الفوتوغرافيين بمُتابعة أعمالهم بأقل ما يمكن من القلق المعيشي أو الرقابة.

كان، مثلاً، إيرفنغ بين مصور مجلة "فوغ" للأزياء مشهوراً جداً، وأنتج مجموعة كبيرة من صور العراة، كان هذا عمله الشخصيّ الأقل شهرة. خلال الأسبوع كان يُصوّر موديلات يرتدون ملابس عصرية للمجلة، وفي عطلة نهاية الأسبوع يصور العراة كعمل خاص به. كانت موديلاته العارية من النساء مُمتلئات الجسم وصورهن غير تقليدية، ويُذكرن بشكل وروح تماثيل آلهة الخصوبة القديمة.

بدأت في الظهور- خلال هذه الفترة- صور العراة في المجلات على نطاق أوسع وأكثر تكراراً، خاصة في مجلات تختصّ بالشأن


بيل براندت

الفوتوغرافي والكاميرا، مثل مجلة الكاميرا الأمريكية، ومجلة التصوير الشعبي. لكنها كانت، في الغالب، صوراً تُسخّف بالنموذج الأنثوي وتذهب بالصورة نحو الغريزة والإثارة الجنسية على حساب التكوين الإبداعي الذي يحتفي بالجسد العاري، زاد هذا الابتذال ظهور مجلة "بلاي بوي" عام 1953م، التي اشتهرت بصور عارضات الأزياء العاريات وشبه العاريات، وحظيت بشعبية كبيرة، كما تركت هامشاً ضيقاً للفوتوغراف الإبداعي.
خلال عقد ستينيات القرن الماضي أثبت الفوتوغراف نفسه كفنّ خالص ومُستقلّ، وساعدته تطور وسائل الإعلام ورواج الإعلانات المصورة على الاعتراف به كفنّ؛ ففُتحت أبواب المتاحف والمعارض له، وابتعد بعض المُختصين بالفوتوغراف عن التصوير التوثيقي، وركزوا على الخصائص الجوهرية لفن الفوتوغراف، فبرز مثلاً شارل هاري كالاهان، ومابنور وايت، اللذين قدّما تجربة فوتوغرافية تُعبّر عن الإحساس، تجربة لها علاقة بالبصيرة بقدر علاقتها بالرؤية. وعبّرا في صورهما عن مشاعرهما وعلاقاتهما البصرية مع الحياة الداخلية والخارجية.
ظهرت في الستينيات أيضاً صوراً كان الفوتوغرافي بيل برانديت قد احتفظ بها مُنذ بداية تجربته في الثلاثينيات؛ بسبب رفض المجلات نشرها، ابتكر فيها مشاهد مُعبّرة للعراة صوّرها من مسافة قريبة لدرجة أن الجسد أخذ شكل سلسلة من الأنماط وتكوينات تجريدية فريدة، وطوّر تجربته لاحقاً مُجسدا الإحساس بالدهشة عبر استخدام تقنيات خاصة أثناء الطباعة، فيما مر لوسين كليرغو بتجربة تصوير خاصة به زاوج فيها بين الشِعر والجسد العاري، ونشر صوره مع قصائد بول إيلوار في كتاب خاص. صوره هذه كانت التقاطا للمشاعر الأكثر إثارة للذكريات، لأجساد عارية باذخة الجمال عمد أحياناً إلى إغراقها في البحر لتصويرها، فيما أغلبها لا تظهر فيها أي وجوه، وعبّر عن ذلك بقوله: "حيث يوجد شَعر لا يوجد رأس، وحيث يوجد رأس لا يوجد شَعر".
أثرت في الفنانين مُوسيقى الروك آند رول، والتلفزيون، وحركات الحقوق المدني، والحرب الباردة. كان كل شيء صراع في صراع. وكانت التقلبات السياسية صاخبة في جميع أنحاء العالم. تمرّد الشباب على السياسات، لكنهم أسهموا في انفجار النزعة الاستهلاكية مُجدداً؛ فانضم مصورو المشاهير والأزياء إلى جموع الفوتوغرافيين الصاعدة التي امتهنت العمل الإعلاني.
هذا المناخ وضع الجسد في مُقدمة خيارات المُعلنين مُجدداً، وأصبح الجسد وسيطاً لترويج نزعة الاستهلاك مما عزز من موجة التحرر الجنسي على حساب قيمة الإبداع. إضافة إلى ذلك ساهم تطور صناعة الكاميرا، ورواج الفيلم قياس 35 ملم، والكاميرات مُنخفضة السعر، وتدريس الفوتوغراف في الجامعات، وبروز مهنة المصورين المُحررّين في الصحافة، كل ذلك ساعد الفوتوغرافيين على التعبير عن أنفسهم وتسجيل تقلّبات العالم من حولهم.
في هذه الحقبة وُلِد مُصطلح التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي مُتزامناً مع ظهور فن الفيديو؛ مما سمح لفناني الفوتوغراف من التعبير عن الفكرة بدلاً من تصوير موضوع والتقاط اللحظة؛ فاشتهر، مثلاً، الفنان الياباني إيكوه هوسوي بصوره المُظلمة ذات التباين العالي بالأبيض والأسود للجسد العاري، تشير بعض صوره



روث بيرنهارد

في تكوينها ودلالاتها إلى الدين والفلسفة والأساطير، فيما تشير أخرى إلى التجريد في تناول الجسد.
بالمُقابل كانت تجربة الفوتوغرافية روث بيرنهارد تجمع بين أناقة التصميم والإثارة، وحققت توازناً دقيقاً بين التكوين والإحساس كردّ فعل على الاتجاهات في الثقافة الغربية التي سعت إلى استغلال أجساد النساء في الدعاية والترويج لأنماط استهلاك وابتذال بعض المصورين للجسد للنشر في المجلات الإباحية. وأُعتبرت تجربتها محاولة منها لرفع صورة المرأة والارتقاء بها وإجلالها في مُقابل تجارب وضعت جسد المرأة في خانة الابتذال القذر والرخيص.
مُنذ سبعينيات القرن الماضي تغيّر كل شيء في العالم، وما زال يتغير بتسارع كبير، تكنولوجيا وثقافيا واقتصاديا، فيما يبقى الجسد يحكي حكاياته.
ما زال الجسد يحمل تأويلاً وتعبيرات غنية وعميقة رغم حضوره الطاغي في القصائد والنصوص والمرويّات، في محاولاتها للتعبير عنه شكلاً ومضموناً، إلا أنه ظلّ مُغيّباً في الأعمال البصرية، وبقيَ على مدى عصور وأفكار خاضعا لسُلطة المعرفة والثقافة والدين والحداثة، هذه السُلطات المُتعددة لم تتحكم إلا في الواقعي من الجسد، أما الرمزي فبقي خارج نفوذها.
كجزء من العملية الإبداعية، يسعى الفوتوغراف إلى الاقتراب أكثر من تعابير الجسد وتكويناته في محاولة منه للتعبير عنه ضمن قِيَم جمالية وإنسانية تعكس حجم التشظّي والوحدة والغربة الناتجة عن الرغبات والحاجات الإنسانية التي تبتعد أكثر فأكثر بسبب تحديات الحياة- الفقر، والجهل، والتهجير، والحروب.
أصبحت الحروب ذات نزق يسعى للسيطرة على الجسد ليحوّله إلى آلة حربية تنفجر في الآخرين، أو يُعذّب، أو يُقدّم قربانا للإله، وخارج الحروب، يفرض اليومي- الديني، والثقافي، والحداثوي- أنماطا لاستهلاك الجسد وهندسة السيطرة عليه.


VADIM STEIN DANCE PHOTOGRAPHY



الملف :
الجنس
في
السينما

# شاعر الإيروتيكا السينمائية
# تينتو براس: واحد من السادة الكبار

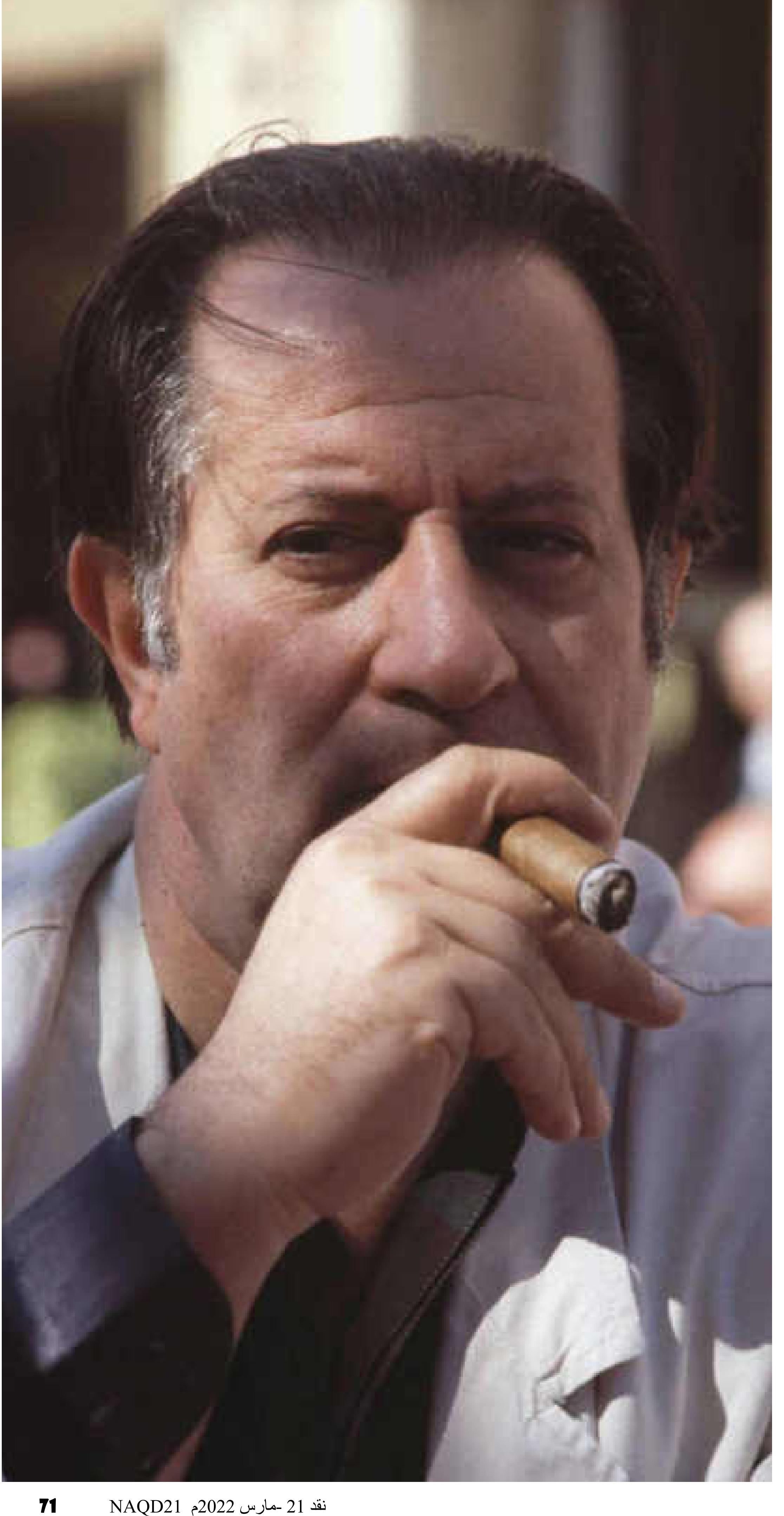
أشرف سرحان

مصر



عندما نتحدث عن السينما عبر فتراتها المُختلفة وتاريخها القصير- نوعا- يتبادر إلى الذهن المُبدعين الكبار في هذا الفن الساحر من مُخرجين، ومُمثلين، وكتاب سيناريو، ومصورين لهم أسلوبهم الخاص وسطوتهم الفنية التي تكونت عبر التراكم الفني لهؤلاء المُبدعين، ولكن مع هذا اللمعان لأسماء الكثيرين منهم يظل أصحاب الأساليب الفنية الثورية، أو التي صنعت أفلامهم ضجة أسلوبية ونقدية، هم الأكثر لمعانا؛ لأنهم كانوا الأكثر إيغالا في كسر التابوهات والتعامل مع المُحرمات الاجتماعية بجرأة فنية فريدة، ومن هؤلاء كان المُخرج الإيطالي تينتو براس الذى عُرف عند بعض المُجتمعات المُحافظة بأنه مُخرج الأفلام الإباحية، والأكثر جرأة في المشاهد العاطفية المُباشرة. غير أن نقاد السينما الحقيقيين يعرفون قدره السينمائي الكبير وما أحدثته أفلامه في المُجتمع الإيطالي بشكل خاص، وفي العالم بشكل عام؛ حيث أطلق عليه النقاد لقب شاعر الجسد في السينما، والأب الشرعي للغة مديح الجسد الأنثوي بالكاميرا!

في أحد الحوارات الصحفية معه سأله المحاور: هل تغير شيء في المُجتمع الذي قصدته مُنذ بدأت في الستينيات أفلامك الجريئة، وهل هناك فارق بين الحب والجنس في أفلامك؟ فقال: لقد تغير الكثير. بادئ ذي بدء، كان هناك أمل في تلك السنوات، الأمل في أن ما كنت تفعله قد يؤثر على الوضع السياسي أو الاجتماعي. لم يعد هناك هذا النوع من الأمل، لم يكن هناك سوى افتراض بالتواطؤ الذي يجعل الناس يعتقدون أنهم ما زالوا يأملون، لا أعتقد أن هناك أي مُحرمات حقيقية اليوم، أو بالأحرى، لم تعد هناك مُحرمات يمكننا التحقيق فيها على المستوى الاجتماعي، كما كان الحال في 1960م. بعض الجوانب الخاصة والحميمة لا تزال من المُحرمات. عندما يتعلق الأمر بالجنس، على سبيل المثال، لم تعد موجودة القيود التي كانت سارية عندما كنت أصنع أفلاما. عندما تفكر في كيف تتمتع النساء بمزيد من القوة في الوقت الحاضر، تُدرك كم تغير الوضع وعدد المُحرمات التي تم تحطيمها. أما عن الحُب فهو أكثر نُبلا من الجنس. الجنس هو جانب



واحد فقط من الحب، لا يحتوي على جميع الفروق الدقيقة. التعبير الجوهري عن الحُب تجاه إنسان آخر من دون تمييز بين الجنسين أو أي شيء آخر، يبقى الجنس جزءا من هذا التعبير.

وُلد جيوفاني براس في 26 مارس 1933م لعائلة فنية مشهورة، جده هو الفنان والرسام إيتاليكو براس، أعطى إيتاليكو حفيده لقبا "تينتوريتو"، والذي غيره جيوفاني لاحقا إلى اسمه السينمائي، تينتو براس.

ورث تينتو مهارات جده الفنية، لكنه طبقها على الفيلم بدلا من القماش. عندما انضم إلى صناعة السينما الإيطالية، وعمل مع مُخرجين مشهورين مثل فيديريكو فيليني، وروبرتو روسيليني كمُساعد مُخرج، وفي عام 1963م أخرج فيلمه الأول، وبعد ذلك أصبح واحدا من مُخرجي الموجة الواقعية الإيطالية الجديدة، وفي السبعينيات تم الاتصال به لإخراج فيلم صالون كيتي 1976م استغلالا لمهاراته الفنية في إخراج المشاهد العاطفية الجريئة، لكنه اختار، بحكمة، إعادة كتابة النص، وتحويله إلى هجاء سياسي من نوع الكوميديا السوداء. وبسبب نجاح "صالون كيتي"؛ تعاقد معه الناشر بوب جوتشيوني الذي يطبع واحدة من مجلات العرى "بنت هاوس" لإخراج فيلم كاليجولا 1979م عن رواية جور فيدال بنفس الاسم، وانتهى تينتو من تصوير الفيلم، لكن الخلافات دبت بين مجموعة المُنتج من ناحية، والمُخرج من ناحية أخرى عندما رفض تينتو براس تحويله إلى مُجرد فيلم جنسي رخيص؛ كبرت الخلافات وتم منع المُخرج من عمل مُونتاج الفيلم بنفسه؛ فتبرأ تينتو براس، في وقت لاحق، من الفيلم عندما رأى المُونتاج الفاشل خاصة بعد إضافة المُنتج للكثير من المشاهد الجنسية الفجة من شريط البروفات! ومن المُفارقات أن فيلم "كاليجولا" لا يزال أشهر أفلام تينتو. بعدما حقق نجاحا كبيرا في شباك التذاكر العالمي. بعد ذلك قرر أنه يجب عليه التركيز على الشكل الجنسي في السينما، كوسيلة للتمرد ضد نفاق الرقابة، موضحا أن الجنس هو جزء طبيعي من الحياة، ويجب أن نتعامل معه.

في عام 1963م، ظهر براس لأول مرة كمُخرج لفيلم تشي بيردوتو، وهو فيلم سياسي فوضوي عن الشباب الساخط على الأوضاع السياسية والاجتماعية: قصة شاب له علاقة عدائية تجاه المُؤسسات، لا يستطيع أن يجد مكانه في المُجتمع. يتقدم، رغما عنه، لوظيفة ما، وكان عليه الانتظار لمُدة ساعة ونصف- هي مدة الفيلم الفعلية- فقرر أن يتجول في المدينة- فينيسيا- وبدأ، أثناء تجواله، في تخيل ما يمكن أن يستطيعه لرفض الوظيفة والاستغناء عنها بفتح بيت للدعارة، أو عمل سطو مُسلح على بنك، أو كتابة أفكار إلحادية في الصحف! وعندما يصل إلى مكان مُعلق على بابه لوحة مكتوب عليها: إن العمل رائع وجميل؛ يهرب بعيدا!

بدأ تينتو براس كمُخرج راديكالي بحكم انتمائه إلى اليسار بصُنع السينما السياسية بشكل أساسي، لكن بالنسبة له وللكثيرين من جيله كان عام 1968م هو نقطة الانهيار؛ حيث خاب أمله بسبب عدم وجود تغييرات حقيقية نتجت عن النضال وثورة الشباب، فقرر تغيير النوع، وبدأ في التركيز على الإثارة الجنسية كمُنحنى فني يعبر من خلاله عن أمله في تغيير الماضي. لم يستغرق الأمر وقتا طويلا؛ فأنتج فيلم "العواء" 1968م الذي تم ترشيحه لجائزة الدب الذهبي في مهرجان برلين حينها كأحسن فيلم- بطولة المُمثل الكوميدي الإيطالي جيجي برويتي، والمُمثلة تينا أومونت- قصة مُتظاهرة قررت استعادة حريتها في ليلة زفافها؛ فتنطلق هاربة ومُتشردة، غريبة الأطوار في رحلة سيريالية وعالم ملتو يعكس ثقافة مُوسيقى البوب والجنس والسياسة في فترة الستينيات، بحلول عام 1969م أخرج فيلم- نيروسوبيانكو- أول فيلم أحدث ضجه نقدية كبيرة، هنا تناول المُخرج موضوع الخيانة الزوجية الذي ينظر إليه براس على أنه ليس من المُحرمات، لكنه مصدر للطاقة المُتجددة في علاقة الزوجين، وهو موضوع سوف يُطرح بأشكال أخرى بدقة في جميع أفلامه تقريبا. والفيلم من نوع الكوميديا السوداء، حيث يتناول مجموعة من الموضوعات المتنوعة من وجهة نظر امرأة إيطالية من الطبقة الغنية، مُستعرضا، في طي الحكاية،



الجنس والصراعات العرقية والراديكالية السياسية. قدم براس في هذا الفيلم، بالإضافة إلى هوسه بالأنثي، سردا لقصة الحب والجنس بين امرأة بيضاء ورجل أسود لأول مرة في تاريخ السينما الإيطالية.

هاجمه بعض النقاد بشدة، كذلك الجمعيات النسوية، وتدخلت الرقابة، حينها، بمقصها، لكن براس تمسك بأسلوبيته في أفلام جيدة سينمائيا مثل "التسرب" 1970م، و"عطلة" 1971م، و"صالون كيتي" 1975م، حيث الجنس في إطار العلاقات العابرة، وفي إطار الحُب خارج التقاليد والعرف الاجتماعي، كذلك السلام الاجتماعي، وهي الموضوعات التي عاشت في قصصه السينمائية التي يؤلفها ويخرجها.

هنا أصبح محتوي افلامه يُشكل مادة جيدة للنقاد والصحافة، وكان هو مُقتنعا بنجاحه وبما يقدمه، ومع جماهيريته تزايدت الحالة النقدية الصادرة بسُخرية مُثقفي الصالونات من أفلامه؛ فلم يعيرهم أي اهتمام. كانت مهارته وراء الكاميرا، كمُخرج، غير قابلة للجدل، وفي عام 1979م عمل، كما أسلفنا، على إخراج فيلم "كاليجولا" الذي صُنف على أنه فيلم جنسي قح؛ لكثرة المشاهد الجنسية الغريبة والمُحرمة، خاصة في قصر الملذات، وقام بالبطولة المُمثل مالكوم ماكدويل مع النجم بيتر أوتول. كان بالتأكيد إنتاجا ضخما وتاريخيا ينتمي إلى سينما أخرى بعيدة بعض الشيء عن عمله المُعتاد، لكنه في هذا الفيلم أبدع في عمل التكوينات السينمائية، واللوحات، واللغة، وحركة الكاميرا، ورغم أنه تنصل من الفيلم إلا أن أسلوبه السينمائي ظل طاغيا على الفيلم ولكن من دون ذكر اسمه.

نقطة التحول الحقيقية لهذا المُخرج جاءت في فترة الثمانينيات، وهو عصر الروائع السينمائية العظيمة ومُمثليه الكبار في العالم كله، لتكتمل دائرة الفن السينمائي؛ فأخرج عدة أفلام مثل "المفتاح"



تينا أومونت - فيلم عواء

1983م، و"عشيقة النزل" 1985م، و"الحب والعاطفة" 1987م، و"بابريكا" 1991م، و"كل السيدات يفعلن ذلك" 1992م، وهي الأفلام حققت نجاحات تستحق إعادة اكتشافها في أيامنا الحالية؛ فقد كانت تتمحور حول موضوعات حرية المرأة ولكن بأسلوبه وطريقته ومنهجه الخاص وميله للعمل مع نجمات السينما وملكات الإغراء الشهيرات.

في الحقيقة لم يكن تينتو براس يعرض أجسادا نسائية كاملة وحقيقية على الشاشة الكبيرة لمُجرد العرض، لكنه كان يعرضها- حسب أفكاره- كنوع ووسيلة فنية خاليتين من القيود، وفي السيناريو يجعل المرأة مُستمتعة بكيانها؛ حيث تُحدد هي مصيرها، كذلك حياتها الجنسية، وملكية جسدها، وتظل الأنثى سعيدة وعفوية مع عدم وجود أفكار مُسبقة، أو مُحرمات، مع السماح لاستخدام الديناميكية الأنثوية ومكرها الأنثوي كطبيعة لديها؛ للحفاظ على علاقتها حية مع مُجتمعها ومُحيطها.

رغم أن هذا المُخرج الكبير تم اختزاله بشكل سطحي من قبل الكثيرين من المُثقفين والجمهور فى كونه مُخرج أفلام إباحية غاصة بالجنس، إلا أن أفلامه شكلت نوعا من السينما المحبوبة إلى حد ما، وأداة تسويقية للمُنتجين أكثر من كونها سمة معروفة في تصويره السينمائي الذي برع فيه تينتو، كان المُخرج رائدا لرؤية جديدة، سواء من حيث الجرأة على الشاشة الكبيرة، أو حرية المرأة في المُجتمع، وهي الحرية التي يعرضها في أفلامه وينادي بها!



هيلين ميرين-كاليجولا




**فوتوغرافيا: Vadim stein**

سينما

# أن تصنع فيلما سينمائيا لا يعني أن تقدم جنسا!



طارق البحار
البحرين

يؤكد العديد من صُناع الأفلام أن الجنس جزء من الحياة رغم أنه أمر لا نُعلن عنه، ومن المُؤكد أن أفضل الأفلام المكتوبة والمُنتجة مهنيًّا لا تحتاج إلى مشاهد إباحية كجزء أساسي في تنفيذها، وأن عالم الترفيه المُصور، أو الأفلام يتخذ مجرى آخر ويتحول إلى سلعة ببيعها باستخدام الجنس؛ لأنها ربما أحيانًا مُنتج لا يستحق الشراء!

بعض الأفلام تضيف الجنس إلى أعمالها بصورة غير طبيعية وضرورية، وكما نعلم جميعًا أن السينما هي فن مُدهش، مع كل مشهد وزاوية وكلمة وحركة، وما إلى ذلك، وإذا كان الجنس يخلق عاطفة مُعينة؛ فذلك لأن المُخرج أراد ذلك أيضًا، الأمر كله يتعلق بالتأثير، فالأفلام التي تعتمد على الجنس كوسيلة لملء وقت الشاشة تفشل في دمجها في القصة، وتعتبر أمثلة على كيفية إساءة استخدام مثل هذه المشاهد لنجاح الفيلم، وفي المُقابل مشاهد الجنس في السينما يمكن أن توفر وسيلة قوية لنقل العواطف، وإظهار العلاقة الحميمة بصريا، ووضع لهجة لمشهد شامل، وتعزيز خلاف ذلك الفيلم.

مُعظم مشاهد الجنس في الأفلام لا علاقة لها بزيادة جودة الفيلم، لكنها محاولة، أحيانًا، لجذب المُشاهدين أكثر عن طريق إضافة إباحية في المشاهد، خصوصاً في افتتاحية الأفلام، وهنا يتساءل المُشاهد: هل هذا مُهم أو حتى ذات صلة بالموضوع العام، ونوعية الفيلم؟ دائمًا تقريبًا الجواب هو: لا!

الموضوع هو نفسه مع مشاهد العنف، فهل كان من المُمكن أن يظهروا المشهد بطريقة أقل عنفًا من دون الانتقاص من النقطة التي كان يحاول المُخرج أن يجعلها؟ مرة أخرى عادة نعم.

يجب على المُخرجين التركيز على جودة الفيلم من دون الشعور بالحاجة إلى صدمة أو إثارة الناس بالعنف التصويري والإباحية، نحن بحاجة أيضًا إلى تقييم مستوى الإتجار بالجنس في السينما، لأنه تمامًا مثل التعري وغيرها من الأمور غير القانونية أحيانًا، الجنس في الأفلام هو صناعة الجنس، وينبغي اعتبارها جهات فاعلة، لقد سمعنا بالفعل عددًا من النساء اللائي أبلغن عن


جانيت لي- سايكو

المُنتج عن "هارفي واينشتاين" وادعاءات الاعتداء الجنسي، حيث وضع ضغوطًا شديدة على المُمثلات لأداء مشاهد جنسية لم تكن هذه المُمثلات يردن القيام به!
في الوقت نفسه يقدم بعض المُخرجين السينمائيين أفكارًا ذكية بما فيها الكفاية لتقديم هذه المشاهد من دون الشعور بعدم الارتياح ويناسب حقًّا الفيلم، لكن من الواضح أن بعض الجنس موجود لأنه يهدف إلى بيع فيلم أو عمل "ترند"!
نعم مشاهد الجنس يمكن أن تكون ذات مغزى، ووسيلة لإظهار الحب بين طرفين، ولكن يمكن أن يكون من العبث أنها لا تضيف الكثير إلى القصة، وليس من الضروري أن يُظهر المشهد الجنس بأكمله، وتقديم المشاهد الرمزية عندما يكونون على وشك القيام بذلك ينتهي المشهد، فإنه لا يضيع وقت الآخرين!
كم عدد المُمثلين والمُمثلات الذين عانوا من هذا الضغط أو الإكراه، أو ببساطة قدموا أدوارا إباحية فقط كطريقة وحيدة لاقتحام هوليوود، تمامًا مثل بقية صناعة الجنس الممنوعة، من المُهم البحث في الصحة العقلية، والوضع المالي، وتاريخ الاعتداء الجنسي أو الاعتداء على مجموعة مع الجهات الذين يشاركون في الجنس الصريح والمشاهد العارية التي ليس لها أهمية في سير الفيلم، أو بمعنى أوضح نستطيع التخلي عنه ولا يفرق في شيء من القصة، وشخصيًّا أعرف الكثير من المُشاهدين يقومون بإمرار هذه المشاهد بسرعة بزر من الريموت؛ لتجنب المُشاهدة، والعكس صحيح، خصوصًا مع المُشاهدة في المنصات المُنتشرة اليوم، والتي من خلالها تستطيع تجنب هذه المشاهد أو الرجوع اليها!
العري والحياة الجنسية ليست ضرورية لأي فيلم ما لم يكن الفيلم كذلك، ولكن إظهار العلاقة الحميمة فقط لجعل المُشاهدين يندمجون في بعض تفاصيل العلاقة أمر جيد لا يعني أن تظهر المشهد الجنسي بأكمله.
لا تدع هوليوود أو منصات البث التي تغزو عالمنا تقرر ما هو طبيعي ومقبول بالنسبة لك! إذا كنت تعتقد أنه ليس من الصواب دعم الإباحية التي تتنكر في صور مشاهد، أو العنف الشديد لمُتعة المُشاهدين، فقاطع هذه الأفلام، الأفلام الرائعة ليست رائعة بسبب محتواها الإباحي أو العنف الغاشم كما نعلم جميعًا!
عشاق السينما يعرفون أن كل عاطفة تمر بها الشخصيات في الفيلم، وكل شعور تغرق فيه، وكل عيب كيميائي آخر في عقولها البشرية مُستوحى من الواقع، وإذا ما نظرنا حولنا، ليس من الصعب العثور على الجنس، الذي هو لإظهار الحُب، ولتشعر بالحُب، وللإنجاب أو حتى للنسيان!
عمل أي مُخرج جيد، سواء في المسرح أو السينما، هو توليد العواطف نفسها في ذهن الجمهور الذي تمر به شخصياتهم، فإذا كانت الشخصية تبكي؛ فالجمهور يحتاج إلى معرفة ما الذي دفعه إلى ذرف الدموع؟ هل كان موت والدته؟ أو هل تركته حبيبته؟ أوهل ارتكب عن غير قصد خطأ يندم عليه؟ أو إذا كانت الشخصية سعيدة، فما الذي أدى إلى ابتسامته؟ هل أصبح أبًا مُؤخرًا؟ أو هل حصل على المرأة التي يحبها؟ أو هل حقق أخيرًا هدف حياته؟ وإذا كنت تريد أن تعرف هذه الأشياء عن شخصيات العمل الفني، فمن الضروري معرفة أيضًا نوع العلاقة

الحميمة بين شخصياتك الرئيسية؟ هل مارسا الجنس بعد؟ وهل يعيق ذلك بسبب مشاكل مُعينة؟ أو هل هم واقعون في الحُب لدرجة أنهم مستعدون لكسر القواعد؟ المُخرج يريد دائمًا أن يجلب الجمهور على نفس الطول "الأفقي" للشخصيات ولهذا السبب بالذات، كل التفاصيل الصريحة ضرورية؛ ليتم عرضها على الشاشة لاستحضار المشاعر نفسها في ذهن كل مُشاهد بصورة جميلة، أو الإشارة إليها بمُختلف الطرق.

لا بد أن مُعظمنا رأى فيلم (ألفريد هيتشكوك) النفسي Psycho الذي فيه يفتتح مع مشهد حي جدًّا، حيث ماريون (جانيت لي) وسام (جون غافن) والاستحمام المتوهج ما بعد الجنس وبعد مُحادثة حول مُستقبلهم. في ختام المشهد نفسه، ماريون تنهض من السرير وتبدأ في خلع ملابسها عرضًا، في حين سام لا يزال يكمن في الفراش ويشاركها المُحادثة، هذا المشهد لا يعرض فقط المودة والحميمية المُشتركة بين هذين العاشقين، ولكن أيضًا يضع الأساس لما يفعله سام في وقت لاحق في القصة وهو الذهاب إلى أقصى حد للعثور على حبيبته والقبض على الجاني في نهاية المطاف، لو لم يكن هذا المشهد موجودًا في البداية، لكان الاتصال الذي يتقاسمه هذان الاثنان دائمًا غموضًا في أذهان المُشاهدين، والتطورات اللاحقة والدوافع التي دفعت الشخصيات إلى القيام بما فعلوه كانت ستكون غامضة بالقدر نفسه، لهذه الأسباب بالذات، يتم عرض مشاهد الجنس في الأفلام الذكية، لأنها مُهمة في بعض الأحيان رغم أي شيء.

في بعض الأفلام القديمة أو الكلاسيكية، كانت الأفلام التي برمز R تُصنف على وشك الحصول على مشهد جنسي، وكأنه كان عالقًا فقط فيه ولم يكن له معنى، ولا علاقة له ببقية الفيلم، ويمكنك إزالته ولا تفقد شيئًا من محتوى الفيلم، أعتقد أنه في ذلك الوقت كان يعتقد أنه سيجلب المزيد من الناس إلى السينما، أو على الأقل المزيد من الرجال، وفي ذلك الوقت- في الستينات والسبعينات- كانت الإباحية في الغالب تُقدم في مجلات، لذلك كانت لقطات الفيلم الفعلية للجنس نادرة.

المحتوى الجنسي في هوليوود هو عمل تجاري وأهدافه واضحة في الكثير من الأفلام، بغض النظر عن المقولة المشهورة "الجنس يبيع"، فهذا يعني أن الناس يشاهدون لأنهم يعرفون أن مشهد الجنس سيأتي أو أنهم يشترون "دي في دي" بسبب المشهد الجنسي أو يتابعونه لهذا السبب!

الإباحية موجودة ويمكن الوصول إليها بسهولة، يمكن البحث عن العري عبر الإنترنت والسوشال ميديا، الجنس يبيع ويكسب الكثير من المال في وقت أقل، وهذا جعل كل شخص في صناعة السينما يلجأ إليه لكسب المال السريع والسهل والانتشار طبعًا، ولكن مُعظم الناس لا يعرفون أنه حتى بعض المُمثلين والمُمثلات مُدمنون على الجنس ويريدون الجنس والعري، وبعض الجهات تجبر المُخرجين على زيادة التقبيل ومشاهد الجنس مع بعض المُمثلات، هناك الكثير من الاستعادة أثناء القيام بهذه اللقطات، يفعلون ذلك عن قصد خصوصًا مع المُتابعين الجُدد من المُشاهدين لتوصيل رسالة أو هدف، ويصل إلى الجمهور للمُشاهدة أو رفض هذا النوع من الأفلام!


مارلين مونرو



**فوتوغرافیا: Ruth Bernhard**

# الجنس فى السينما بين التلميح والتصريح

ماجده خير الله

مصر



الأمريكية أودري مانسون 1891-1996م كانت أول امرأة تظهر عارية تماما أمام الكاميرا. حدث هذا في الفيلم الصامت "إلهام"، أو Inspiration الذي تم إنتاجه عام 1921م، وقبلها بأعوام قليلة كانت أودري مانسون تعمل كموديل لبعض النحاتين والرسامين، حيث اعتادت أن تقف عارية لساعات؛ ليرسمها أكثر من فنان في أوضاع مُختلفة في مُقابل مبالغ بسيطة تضمن لها القدر الأدنى من المعيشة هى وأمها، ومع فيلمها المهم بدأت حياتها تتغير عندما قرر أحد المُخرجين أن يقدم فيلما تسجيليا عن حياة الموديل وتجاربها وحكاياتها مع مُختلف الفنانين؛ فحققت أودري مانسون بعض الشهرة من خلال هذا الفيلم، لكن حياتها انقلبت رأسا على عقب عندما ذُكر اسمها فى جريمة قتل قام بها طبيب، وكانت الضحيه هي زوجته، ورغم أن القضاء برأ ساحة أودري إلا أن نشاطها المهني ارتبك تماما حتى توقف وفقدت مصدرها الوحيد للرزق؛ فقررت الانتحار، وبعد أن تم إنقاذها عاشت بعد ذلك أكثر من سبعين عاما فى الظل حتى توفت عن 104عاما.

## قطة السينما الفرنسية عارية على الشاشة

لم تجرؤ أي امرأة أخرى على خلع ملابسها كاملة أمام كاميرات السينما حتى قدم المُخرج الفرنسي روجيه فاديم في عام 1956م فيلمه الذي أحدث ضجه هائله "وخلق الله المرأة"، وكان من بطوله زوجته بيرجيت باردو التي ظهرت عارية تماما في أحد مشاهد الفيلم، وأصبحت بعدها نموذجا صارخا للإغراء والجنس في السينما الفرنسية، وظلت لمُدة ستة أعوام تحتل لقب ملكة الإغراء والجنس، حتى ظهرت نجمة الإثارة والغواية الأمريكيه مارلين مونرو التى ظهرت عارية تماما فى آخر أفلامها-Something's Got To Give الذي لم تكتمل أحداثه؛ نظرا لوفاة مارلين مونرو بشكل مُفاجئ قبل الانتهاء من تصويره، وكان مُخرج الفيلم جورج كيوكور قد طلب من مارلين مونر أن تخلع ملابسها وتلقي بجسدها فى حمام السباحة، وبدت مونرو مثل آلهة الجمال أفروديت

وقد سقطت من السماء بجسدها المرمري في حمام السباحة، هذا تعليق أحد عمال الإضاءة الذى حضر تصوير هذا المشهد من الفيلم الذى لم يخرج للنور مُطلقا، وأصبحت صوره الفوتوغرافية تُباع بأرقام فلكية؛ ليتصدر أغلفة المجلات بعد وفاة مونرو في عام 1962م!

الجنس أحد أهم عناصر الحياة، بل الدافع الأساسي لاستمرارها، وهو مصدر لإلهام الشعراء والأدباء والرسامين، ورغم كونه الغريزة الأكثر إلحاحا في حياة كل كائن حي، إلا أنه أصبح من التابوهات الثلاثة المُحرم الاقتراب منها في الأعمال الفنية التي يقف لها رجال الدين وبعض الهيئات المُحافظة في المُجتمعات بقوة وصلابة باعتبار أن الحديث عن الجنس، أو إظهار أي مُمارسات في الأعمال الفنية كفيلة بإفساد المُجتمعات، والتشجيع على الفواحش!

حتى أكثر الدول إدعاء لحرية التعبير تعتبر تناول الجنس في الأعمال الفنية- والسينما بشكل خاص- من المحظورات أو المواضيع غير المُرحب بتداولها. وقد عانى المُخرج الدانماركي لارس فون ترير الأمرين عند تصوير فيلمه "شبق" Nymphmaniac، حيث رفض مُعظم النجوم الذين استعان بهم تصوير أفيش الفيلم! وطبعا لنا أن نتوقع رفضهم تصوير بعض المشاهد الجريئة رغم موافقتهم على السيناريو، وهو ما استدعى الاستعانه ببعض مُمثلى أفلام البورنو في تلك المشاهد رغم جدية الموضوع الذي يطرحه الفيلم!

عندما يصف ناقد فيلما سينمائيا بأنه سافل!

مرت السينما بمراحل ومعارك وأزمات مع الكتلة المُحافظة في المُجتمعات في التعامل مع أي موضوعات تتعلق بالجنس من بعيد أو قريب، حتى أن المُخرج المصرى الكبير صلاح أبو سيف ظل يحارب قرابة عشرين عاما مع الرقابة؛ لتمرير سيناريو فيلم "النعامة والطاووس" الذى كتبه لينين الرملي، ويناقش مُشكلة عدم التوافق الجنسي بين زوجين في بداية الحياة الزوجية؛ مما يضطرهما للجوء إلى الطب النفسي لمُناقشة أسباب المُشكلة وطُرق علاجها، وتوفى صلاح أبو سيف من دون



أودري مانسون

أن يحقق حلمه الذي انتقل بعد ذلك إلى ابنه، المُخرج محمد أبو سيف، الذي قدمه بتحفظ مقيت في فيلم بارد فنياً وإنسانياً عام 2002م، أي في عز انتشار موجة السينما النظيفة التي تبناها بعض صغار نجوم السينما المصرية، ولا زالت مُستمرة حتى اليوم!

عندنا مُجتمعنا المصري الذي يدعي التدين والحفاظ على التقاليد والأعراف وينتفض لمشهد قبلة أو حضن في أي فيلم سينمائي حديث، يغض النظر، ويصاب بالعمى والصمم لقضايا الاغتصاب، وزنا المحارم، وجرائم القتل المُصاحبة للاعتداء الجنسي، أو المُمارسات الحرام التي تحدث في الواقع.

المُجتمع الذي يدعي المُحافظة على القيم، ينتفض مثقفوه وكهنته لمُجرد أن فيلما سينمائيا يقدم شخصية مثلية، ويطالب الجميع بمُعاقبة العمل ومن شاركوا فيه ومن شاهدوه!

بمُناسبة ازدواج معايير بعض المُثقفين؛ أتذكر يوما أن ناقدا كبيرا له أعمال سينمائية مُتميزة كتب مقالا يهاجم فيه فيلم "أرجوك اعطني هذا الدواء" المأخوذ عن قصة لإحسان عبد القدوس وأخرجه حسين كمال، وشارك في بطولته نبيلة عبيد،

ومحمود عبد العزيز، وفاروق الفيشاوي، وكان الموضوع الذي يطرحه الفيلم عن مُعاناة زوجة من برودة العلاقة الجنسية بينها وبين زوجها، ولجوئها لطبيب نفسي استغل مُعاناتها وحرمانها الجنسي؛ ليصبح هو البديل والدواء معاً، وكان مقال الناقد الكبير يحمل عنوان "إنه فيلم سافل!" رغم أن الفيلم لم تتخلله أي مشاهد يمكن توصيفها بالسفالة!

## تانجو مارلون براندو الأخير

أحيانا ما يحتاج المُجتمع لعدة صدمات مُتلاحقة؛ ليتقبل منطق المُبدعين فى استخدام حقهم في طرح ما يرونه لائقا، أو ضروريا، أو حتى من باب التمرد على التابوهات التي تضعها المُجتمعات لتقييد المُبدعين وكأنهم شياطين جاءوا لإفساد المُجتمعات، رغم أن القصص الديني وحكايات الأولين تحتوي على الكثير من سوءات البشر وشرورهم، ولحظات ضعفهم أمام غرائزهم المُلحة، ورغبتهم في البقاء، وفرض القوة والسيطرة، والطريق إلى كل هذا يبدأ من بوابة الجنس ولا ينتهى به. ولكن عند مُحاكاة الفنون لأساطير وحكايات القصص الديني؛ يقف المُجتمع بالمرصاد، ويتهم المُبدع بالانفلات والمجون!

في مُنتصف الستينيات اندلعت في فرنسا ثورة الشباب التي طالت وامتدت إلى بقيه دول أوروبا وأمريكا. ربما يكون المُحرك الأول هو الاعتراض على دفع الشباب الأمريكى للدخول في أتون حرب فيتنام، ولكن الثورات كانت بداية للانطلاق والتمرد على الكثير من التابوهات، وإلى حد كبير شهدت الفنون موجات من التعامل بحريه في طرح موضوعات تتعلق بالسياسة والدين والجنس، كان نتاج تلك المرحلة وما تلاها أعمالا فنية وأدبية، وأفلام سينمائية تحمل الكثير من الجرأة. وتُشكل موجة حفرت جدولا في تاريخ الإبداع السينمائي. أفلام مثل Blow Up لأنطونيوني، و Pretty Baby للمُخرج الفرنسي لوي مال 1978م، وهو الفيلم الذي لعبت بطولته سوزان ساراندون، والطفلة بروك شيلدز التي كانت حينذاك في الثانية عشرة من عمرها، وأثار الفيلم حفيظة البعض؛ فقد



بريجيت باردو




دارت أحداث الفيلم في أحد بيوت الدعارة، حيث تعيش امرأة تحترف البغاء مع ابنتها الصغيرة، وعندما تأتيها فرصة زواج؛ تترك الابنة فى البيت لتنشأ في أجواء ضبابية مُؤلمة، وتصبح فريسة لطلاب المُتعة يتسابقون لنيل شرف فض بكارتها في مُقابل مبلغ ضخم من المال!

رغم قسوة الأحداث وضراوتها إلا أنها لم تحمل الطابع الميلودرامي، ولكنها تشريح لحالة مُجتمع متوحش يضطر فيه الإنسان للمُتاجرة في جسده؛ لضمان وجوده على قيد الحياة.

المستوى الفني المُتميز للفيلم وضعه بين قائمة أفضل أفلام سنوات السبعينيات حتى أنه حصل على الجائزة الكبرى من مهرجان كان السينمائي، وتم ترشيحه لأوسكار أفضل مُوسيقى، وأفضل أغنية، وأفضل سيناريو مُقتبس عن نص أدبي.

"التانجو الأخير في باريس" هو تحفه المُخرج بيرناردو بيرتولوتشي، وترشح عنه لجائزة أفضل مُخرج، كما نال مارلون براندو ترشحا لأوسكار أفضل مُمثل لعام 1972م.

الفيلم كما يدل عنوانه تدور أحداثه في باريس بين رجل أعمال كهل يذهب إلى العاصمة الفرنسية؛ ليضمد جراح قلبه بعد فجيعته في انتحار زوجته، وهناك يلتقي بفتاة مُراهقة تفقده عقله، وتنسيه مأساته، ويقضي معها بعض الوقت، ويتفق الطرفان على أن يظل كل منهما مُحتفظا باسمه وهويته، فلا يخبر الآخر عن أي تفاصيل تخص حياته، ولكن الرجل الذي يتحول إلى عاشق ولا يطيق الابتعاد عن محبوبته الشابة لا يدرك أن تلك العلاقة ربما تؤدي به إلى الهلاك، طبعا الحديث عن عبقرية أداء مارلون براندو تبدو مثل الغزل في ضوء القمر، أو روعة أشعة الشمس. لقد بدا الرجل في قمة ألقه وانصهاره في تفاصيل الشخصية، وأصبحت مُوسيقى الفيلم التي صاغها الأرجنتيني "جاتو باربيي" من أهم علامات الإبداع، ومشاهد اللقاء الجنسي بين براندو وحبيته التي يحتضنها ويضمها بكل ما لديه من رغبة في التمسك بالحياة ذاتها يستقبلها المُشاهد بالكثير من التعاطف والفهم لما يمر به البطل من خوف من افتقاد الحبيبة.

## مجلة البلاي بوي وتهمة إفساد الشباب الأمريكي!

عن حياة "لارى فلينت"، ملك البورنو، ومجلة البلاي بوي التي وصفوها بالإباحية، قدم المُخرج ميلوش فورمان تحفته السينمائية "الشعب ضد لاري فلينت" في عام 1996م، وكان من بطولة "وودى هارلسون"، وإدوارد نورتون، وحصل كل من بطل الفيلم ومُخرجه على ترشيح للأوسكار لأفضل مُمثل، وأفضل مُخرج، بينما حصل ميلوش فورمان على جائزة الجولدن جلوب لأفضل مُخرج، وفاز الفيلم بجولدن جلوب أفضل سيناريو.

أحداث الفيلم تعود لسنوات السبعينيات من القرن العشرين بعد انتشار مجلة البلاي بوي، والملهى الذي كان يملكه لاري فلينت ويقدم من خلاله راقصات الاستربتيز. حقق فلينت شهره وثروة هائلتين، وسارت حياته في مُنحنيات كثيرة، إلا أنه فوجىء بغضب شعبي، واتهامه بإفساد الشباب، وترويج مجلة تقوم على استعراض الأجساد العارية، وهو ما يُعد إفسادا للشباب الأمريكي، والحض على الانحلال!

عشرات من التُهم حاصرت لاري فلينت من بعض رجال الكونجرس والعائلات المُحافظة، وأثناء مُحاكمته استأذن القاضي



سوزان ساراندون و بروك شيلدز من فيلم Pretty Baby

في إلقاء كلمة دفاع عن نفسه، بينما عشرات من كاميرات الصحافة والتليفزيون تتجه إليه في تربص، حيث فاجأ المحكمة قائلا: إنه فعلا يتاجر في المُتعة والجنس من خلال مجلة البلاي بوي التي يقبل على شرائها الشباب بمحض إرادتهم، وقد حقق من وراء ذلك ثروة كبيرة، ولكنه يدفع الضرائب بانتظام، ولم يعرض حياة الشباب الأمريكي للخطر، كما فعلت الحكومة الأمريكية التي دفعت بعشرات الآلاف من الشباب إلى جحيم الحرب في فيتنام؛ مما أدى إلى خسارة مئات العائلات الأمريكية لأبنائها، وعاد الكثيرون منهم فاقدين لإحدى أطرافهم، بينما أُصيبت نسبة كبيرة منهم بأمراض نفسية احتاجت للعلاج في مصحات مُتخصصة لسنوات طويلة!

الفيلم يضم، بالطبع، لبعض المشاهد بالغة الجرأة، ولكنها جرأة لا تهدف للإثارة المجانية، بل هي مشاهد مُتعلقة بالموضوع المطروح، وليست دخيله عليه، بالإضافة إلى أن الفيلم يمتاز بمستوى فني شديد الرقي، وقد قفز باسم وودى هارليسون إلى مصاف النجوم المشهود لهم بعبقرية الأداء.

من المُمكن أن نضيف لقائمة الأفلام التي لعب فيها الجنس دورا أساسيا، ولم يكن من المُمكن الاستغناء عن المشاهد الجريئة فيه، تلك المشاهد التي قدمتها كيت وينسليت في فيلم **The Reader** واستحقت عنه جائزة أوسكار أفضل مُمثلة في عام 2008م، بالإضافة لجائزة جولدن جلوب، وتدور الأحداث خلال سنوات الحرب العالمية الثانية، وسيطرة النازية على مقاليد الحياة في ألمانيا ومُعظم دول أوروبا، حيث يرتبط الشاب المُراهق، مايكل بيرجر، بسيدة تعمل في تحصيل تذاكر المترو وتكبره سنا، ويتعلق بها جنسيا لدرجة الهوس، ويدهشه حرصها على أن تدفعه لأن يقرأ لها بعض صفحات من الكتب كلما التقت به، وتمر السنوات وتختفي السيدة، ويصبح الشاب رجلا يعمل في القضاء، ولكنه يفشل في التوافق الجنسي مع أى امرأة يلتقي بها، ويُفاجأ بأن حبيبته مُتهمة بالوشاية ببعض النساء، والتسبب في القبض عليهن وقتلهن ضمن جرائم النازية ضد اليهود، وتفشل المرأة في الدفاع عن نفسها، أو الاعتراف بأنها تجهل القراءة والكتابة، حيث كانت تلك تُهمة تساوي عار وشايتها بالنساء!

مشاهد اللقاءات الجنسية المحمومة بين "هانا سكيمتز" وحبيبها المُراهق، مايكل بيرج، من أروع ما قدمه الفيلم، وكان من المُستحيل الاستغناء عن تلك المشاهد التي قدمتها كيت وينسليت بكل شغف واشتياق امرأة في الأربعينيات تكاد تلتهم شابا تعلقت به وتعلق بها.




## كيف عبرت السينما المصرية عن مشاهد الجنس؟

**نصف تاريخ السينما المصرية في الفترة التي كان يُطلق عليها زمن الفن الجميل، حيث كان يدور حول موضوع واحد يُعاد تدويره بأشكال كثيرة عن فتاة تتعلق بحُب شاب يُغرر بها ويفقدها بكارتها وقد تحمل منه، وتصبح مُشكلتها كيف تُعالج أو تتخلص من هذا الإثم الكبير الذي يقع عليها وحدها! والغريب أن هذا الفعل الجنسي المُتكرر لم تكن السينما تعبر عنه بشكل واضح؛ نظرا لشدة قبضة الرقابة من ناحية، قسوة المُجتمع الذي يُفضل الحفاظ على قيمه الزائفة من ناحية أخرى، ويحمل ضغينة وكراهية واحتقارا لعالم السينما والفنون بوجه عام، ويميل لاتهام أهل الفن بكل ما يسيء، لذلك كان مُخرجو أفلام زمان يلجأون لحيل غاية في السذاجة والرخص كبديل عن مشاهد الجنس أو حتى الإيحاء بحدوثه، وكلنا يتذكر مشاهد القهوة اللي بتفور، أو الحنفية اللي بتنقط، والرعد والبرق وتخبيط زجاج النوافذ في عز الصيف كناية عن حدوث علاقه جنسية بين البطل والبطلة!**

**في معهد السينما كنا مُطالبين بعمل دراسة عن استخدام صلاح أبو سيف للرموز الجنسية في أفلامه، وكنت أعتبر ما قدمه أبو سيف من أسوأ ما حدث في تاريخ السينما، يعني حكاية الثور اللي بيلف في فيلم "شباب امرأة" تعبيرا عن أن "الست شفاعات" بتتعامل مع الرجل وكأنه ثور بيطحن القمح، وغيرها من الرموز الممجوجة التي تبدو أكثر سوءا وأقل جمالا من مشهد رجل وامرأة في فراش بشكل منطقي وعادي.**

**رغم أن فيلم "دعاء الكروان" يدور بأكمله حول محاولة آمنة "فاتن حمامة"، الخادمة التي تعمدت الذهاب لمنزل الباشمهندس العازب كي تقوم بإغوائه والانتقام منه؛ لما فعله بشقيقتها، فإنها ظهرت طوال الفيلم ترتدي ملابسها الفلاحي، وظل هو يرتدي بدلته كاملة بالكرافات، وهو يحاول التقرب منها أو إغراءها بالاستسلام له، وطبعا كان لا بد أن يُعاقب الباشمهندس، أحمد مظهر، على ارتكابه لفعل الجنس مع خادمته**


أحمد مظهر وفاتن الحمامة - دعاء الكروان

هنادي بأن يُقتل في نهاية الحدث برصاصة تخترق صدره- النهايات المأساوية هي النتيجة الحتمية لكل من يرتكب فعل الجنس في السينما المصرية، سواء كان جانيا أو مجنيا عليه- وفي الجزء الذي أخرجه عز الدين ذو الفقار من فيلم "البنات والصيف" المأخوذ عن رواية لإحسان عبد القدوس، كانت الزوجة ضعيفة الشخصية، مريم فخر الدين، تستلم لرغبات صديق زوجها "كمال الشناوي" الذي يحلو له انتهاك جسدها بشكل مُنتظم كلما غاب الزوج، عادل خيري، الذي يثق في صديقه ثقة عمياء لدرجة أن يتركه مع زوجته بلا أي شعور بالقلق، وتضطر الزوجة لإرسال خطابات تُحذر فيها زوجها من الثقة في صديقه، وتذيلها بإمضاء مجهول، إلا أن الزوج كان يقرأ تلك الخطابات ويتعامل معها كأنها لم تكن؛ حيث لم يكن يستطيع مواجهة صديقه بخيانته له، واغتصابه لزوجته التي تقرر في لحظة يأس أن تتخلص من حياتها، وكأن الفيلم يعاقبها على ارتكاب فعل الجنس وقبوله!

الفيلم الكوميدي "الزوجة 13" الذي يتعامل معه الجمهور بدون أي حساسية، ويعتبره من الأفلام الظريفة، وهو كذلك بالفعل، يقوم على تتويج وتأصيل شخصية شهريار الذي اعتاد على الزواج بفتاة بكر جميلة، وعندما يصل إليها مُحققا ما يريده؛ يتركها مُطلقا إياها، باحثا عن فتاة بكر غيرها!

اختار المُخرج فطين عبد الوهاب الفنان رشدى أباظة؛ ليلعب شخصية الرجل المزواج باعتبار كونه نموذجا للرجولة والوسامة في مرحلة الستينيات من القرن الماضي. جمع الفيلم بين مجموعة من أجمل نساء السينما المصرية، من بينهن شويكار وبعض المُمثلات من أصول أجنبية، وبطلة الفيلم، شادية، التي تزوجت من الرجل الوسيم، وقبل أن يتم زفافها تعرف أنه تزوج غيرها اثنتا عشر امرأة، وأنه اعتاد أن يترك كل منهن بعد ليله الزفاف وفور أن يجامعها، ويبحث عن غيرها؛ فتتعمد الزوجة الجديدة، شادية، أن تتمنع عنه، وتختلق الأعذار حتى لا يجامعها، ويتكرر الموقف كل ليلة: الزوج يحاول الاقتراب من الزوجة ومُمارسة حقه الزوجي، وهي تختلق الحكايات، وكل من بالفيلم على علم بأن الزوج لم يجامع زوجته، وأنه يشكو منها لطوب الأرض، بمعنى أن السيناريو مرسوم وقائم على فعل جنسي لم يتم، ولم يكتمل، والجميع في انتظار حدوثه!

قليل جدا من مُخرجي السينما المصرية الذين تمكنوا من الإفلات بحيل مُختلقة من قبضة الرقابة؛ لتقديم أفلام تحمل بعض الجرأة في الطرح، ولكنها لم تصل أبدا إلى حد تقديم مشاهد جنسية صريحة، وأفلام مثل "المُذنبون"، و"ثرثرة فوق النيل"، و"حمام الملاطيلي"، و"أنف وثلاث عيون"، و"البوسطجي" يبدو فيها الجنس مُحركا للأحداث، ولكن من دون إظهار أي مشاهد صريحة، واكتفى حسين كمال بزيادة جرعة القبلات بين عبد الحليم حافظ وكل من نادية لطفي، وميرفت أمين من دون أي مشاهد من المُمكن لنا تصنيفها بالجنس الصريح. وحتى القبلات استكثرها الكثيرون، وأصبح عددها مضرب أمثال بين هواة الإحصاء حتى توقفت تماما في الزمن الحالي!

في وقت ما أنكر نور الشريف على المُخرج يوسف شاهين تقديمه لمشهد جريء في فيلم "عودة الابن الضال"، وهو المشهد الذي تهجم فيه سهير المرشدي التي كانت تؤدي شخصية فاطمة المقهورة التي تنتظر عودة ابن عمها "علي" بفارغ الصبر كى يتم زفافهما، لكنه تأخر كثيرا ثم عاد مهزوما، وفي مشهد تعبر فيه عن احتياجها الشديد للجنس تقرر أن تغتصبه، وتحاول فتح سوستة البنطلون، لكنها تفشل في ذلك؛ فيزداد شعورها بالهوان والهزيمة، اعتراض نور الشريف على هذا المشهد كان دافعا له ليقرر رفض أى فيلم




مع يوسف شاهين، ومع ذلك لم يتردد في القبول عندما طلبه شاهين ليؤدي شخصيته في فيلم "حدوتة مصرية"، وأعاد الكرة، وقبل العمل معه للمرة الثانية في فيلم المصير.

أصابت السينما المصرية حالة من العقم الإبداعي مع بداية مطلع الألفية الثالثة، ومع ظهور جيل جديد تبنى فكرة تقديم السينما النظيفة التي تخلو من القبلات أو الإيحاء بمشاهد الجنس، وربما يكون خا يوسف قد نجح في تقديم مشاهد إيحا بحدوث الجنس، ولكنها اعتمدت على بنا الحوار والتلميحات المُستهجنة، بينما المُخرج داود عبد السيد بعض المشاهد الأكثر جرأة وعذوبة في أفلام "مواطن ومُخبر وحرامي"، ولكنها الجرأة التي يمكن أن تقبلها الرقابة الصارمة، وأعت أن الأيام القادمة سوف تشهد المزيد من التضييق على حريه التعبير في السينما، وربما يتوقف المُبدعون عن تقديم أي موضوعات تحمل رائحة الجنس من بعيد أو قريب!

تحية كاريوكا وشكري سرحان- شباب إمرأة

# صناعة البورنو: تاريخ من المنع والمصادرات!

محمود الغيطاني
مصر



على سبيل التقديم:

ربما كانت صناعة البورنو من أكثر الصناعات في العالم جذبا لرؤوس الأموال الضخمة، فضلا عن جذبها لقطاعات كبيرة من الجمهور من جميع المراحل العمرية الذين يتابعونها، وليس فئة الشباب فقط؛ الأمر الذي جعلها صناعة رائجة ومُهمة مُنذ بدايات اختراع الكاميرا ومعرفة البشرية بالصورة المُتحركة.

هذه الصناعة الرائجة، أو الشعبية تُعد من أكثر الصناعات الترفيهية، وأكثرها إثارة للجدل، سواء من الناحية الأخلاقية، أو القانونية- حيث تمنعها العديد من الدول- لكن رغم هذا المنع واللغط الكبير من حولها يؤكد لنا الواقع أنها الصناعة الأهم في العالم من حيث التداول والرواج وجذبا لرؤوس الأموال؛ الأمر الذي جعلها تكاد أن تكون المُحرك الأساس للاقتصاد في العالم؛ حيث "ذكر الكاتب الصحفي الأمريكي "إيريك شلوسر" في مُقدمة كتابه "الاقتصاد السفلي": "إن الجنس وغيره من مصادر الاقتصاد السري يُمثل جزءا حيويا من أمريكا، دوره لا يقل أهمية عن الدور الذي تلعبه شركات أمريكية عملاقة أخرى، مثل "مايكروسوفت"، و"جنرال موتورز""[1]. كما تؤكد الإحصائيات حول صناعة البورنو في العالم بأن "الإيرادات الإباحية أصبحت أكبر من إيرادات كرة السلة، والبيسبول، وكرة القدم مُجتمعين عام 2012م؛ حيث تُواجه صناعة البورنو في الوقت الحالي إعادة هيكلة كبيرة لاقتصادياتها؛ فقد اختفت مُعظم الوسائل التي كانت تُستخدم من قبل كالمسارح الإباحية، والمطاعم الإباحية، وصناعة الـ DVD، وانخفضت أفلام البورنو التقليدية، وأصبح الاعتماد الأساس على الفيديو الرقمي. وعلى الصعيد العالمي، فإنه وفقا لـ"كاسيا وايسك" الأستاذ المُساعد في علم الاجتماع في جامعة "نيو مكسيكو"، فإن حجم صناعة البورنو بلغت 97 مليار دولار، وما بين 10 مليار إلى 12 مليار دولار تأتي من الولايات المُتحدة الأمريكية. كما تُشير تقديرات "هافينجتون" إلى أن الأعمال الإباحية حققت 10 مليار دولار في 2012م، وذكرت CNBC أن الشركات الإباحية بقيادة

"مان وين"،وفيفيد إنترتينمنت" Vivid Entertainment، و"ديجيتال بلاي جراوند" Digital Playground قد حققت في 2012م إيرادات وصلت إلى 14 مليار دولار؛ وبالتالي فالإيرادات الإباحية أصبحت أكبر من إيرادات كرة السلة والبيسبول وكرة القدم مُجتمعين.

تشير التقديرات إلى أن هناك من 700 مليون إلى 800 مليون صفحة إباحية على الإنترنت، ثلاث أخماسها في الولايات المُتحدة، وهناك تقديرات تمت في 2013م تقول: إن هناك 25 مليون موقع إباحي في جميع أنحاء العالم، تُشكل 12% من جميع المواقع، أكبر موقع لشركة "مايند جيك" هو "بورن هب" PornHub يقول: إن لديه حوالي 80 مليار مُشاهدة فيديو العام الماضي، وأكثر من 18 مليار زيارة، وتقول شركة "مايند جيك" بأن مواقعها تخدم أكثر من 100 مليون زائر يوميا، وتستهلك 1.5 تيرابايت من البيانات في الثانية الواحدة، بما يكفي لتحميل 150 فيلما روائيا.

يقول "سيباستيان أنتوني" الذي يكتب لـ"إكستريم تك" Extrem Teck: إن موقع "إكس فيديو" Xvideos هو من أكبر مواقع البورنو على الإنترنت، ويتلقى 4.4 مليار مُشاهدة للصفحات، و350 مليون زيارة كل شهر، واستنادا إلى بيانات "جوجل" فإن أربعة أخرى من أكبر خمسة مواقع إباحية قد بلغ عدد مُشاهداتها كالتالي: PornHub 2.5 مليار مُشاهدة شهرية، Youporn 2.1 مليار مُشاهدة شهرية، Tube8 970 مليون مُشاهدة شهرية، Livejasmin 710 مليون مُشاهدة شهرية"[2].

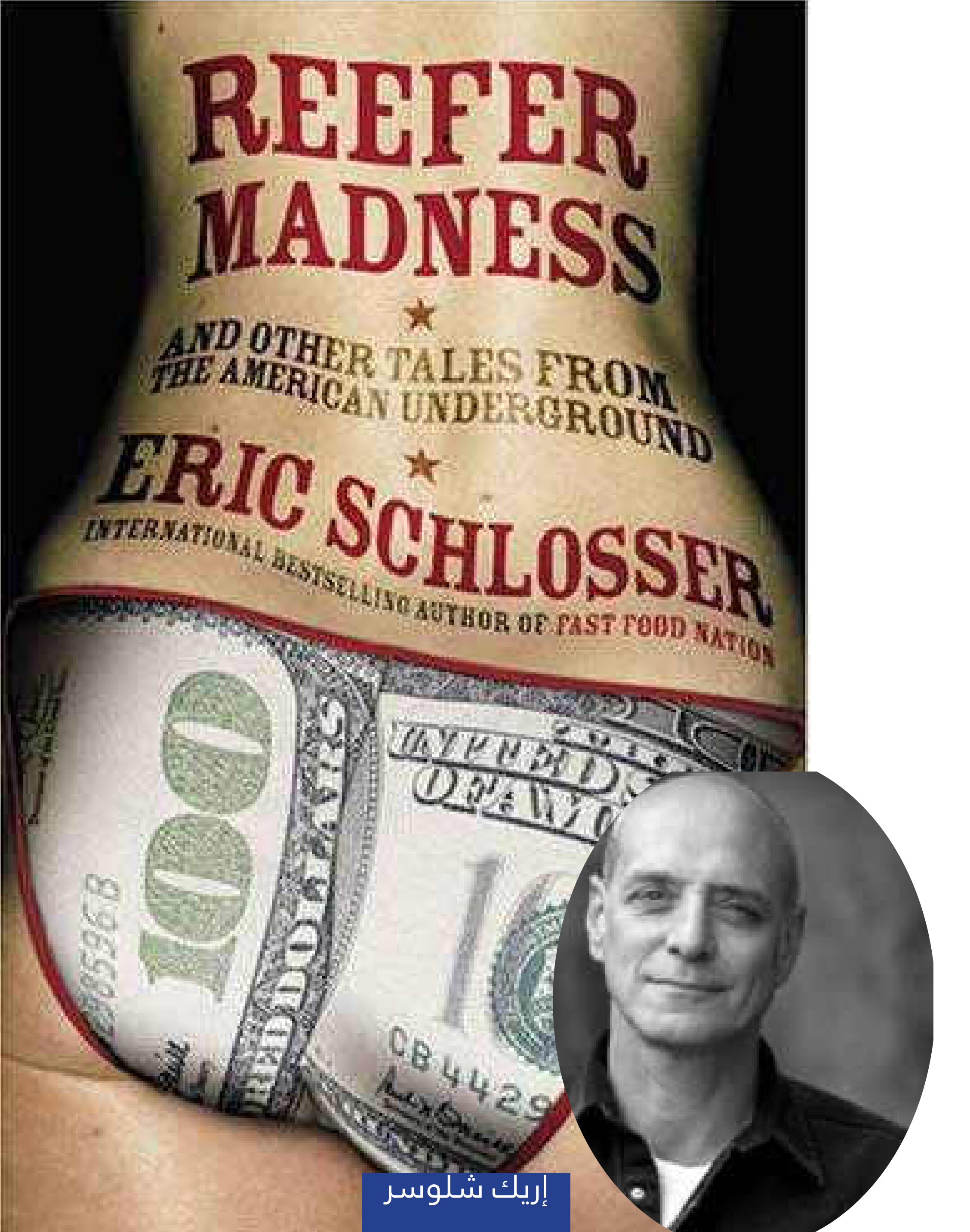
لعل مثل هذه الإحصائيات تُدلل لنا على ضخامة اقتصاديات هذه الصناعة التي باتت من أهم الاقتصاديات التي تُحرك سوق الاقتصاد في العالم، وتُساهم بقدر كبير في اقتصاديات الدول التي تقوم بإنتاج هذه الصناعة.

تهتم صناعة البورنو بتحقيق جميع الخيالات والأنماط الجنسية Sexual Fantasy التي من المُمكن أن يتخيلها بشر؛ وبالتالي فهي تعمل على إرضاء جميع الأذواق، سواء كانت هذه الأذواق طبيعية، أم تحتمل المزيد من الشذوذ والتطرف؛ لذلك نرى الكثير من الأفلام التي قد تُقدم العنف، أو السادية، أو المازوخية، أو الجنس مع الحيوان، أو المثلية وغير ذلك الكثير من الأنماط الجنسية التي يمكن أن يصل إليها الخيال الجنسي؛ من أجل إرضاء جميع الاتجاهات التي قد يفكر فيها جمهورها العريض على مستوى العالم.

لكن، هل صناعة البورنو مُجرد شكل من أشكال الجنس المحض، أم أنها مُجرد صناعة ترفيهية بالفعل؟

تقول مُمثلة البورنو الهولندية Bobbi Eden بوبي إيدن، التي بدأت عملها في هذا المجال وهي في الحادي والعشرين من عمرها: "البورنو وسيلة ترفيهية لا علاقة لها بالمُمارسة الجنسية والعلاقات العاطفية، وما أقدمه هو الترفيه- الإنترتينمنت- وهذا يختلف كليا عن الدعارة"[3].

إن فكرة ارتباط البورنو بالدعارة هي فكرة خاطئة يفكر فيها الكثيرون ممن يستهلكون هذه الصناعة؛ ولعل الدليل على ذلك أن الكثيرين من رواد هذه الصناعة باتوا ينظرون إليها، ويفلسفونها لدرجة أنها قد امتلكت مجموعة من المبادئ لدى البعض منهم، ولعلنا نذكر في هذا السياق مُمثلة البورنو السنغافورية Annabel Chong أنابيل تشونج التي شاركت بالتمثيل في "فيلم "أكبر حفلة جنس جماعي في



إريك شلوسر




العالم"، حيث توالى على مُمارسة الجنس عليها أو معها 251 شخصا بالتتابع؛ فنراها تُفسر ذلك تفسيرا لا علاقة له بالجنس بقدر ما له علاقة بالنضال النسوي، أو ما يُسمى بالفيمينزم Feminism؛ فتقول: لقد أردت أن أمحو صورة الرجل المُسيطر، ففي هذا الشريط لم أكن لعبة جنسية ممنوحة لكل هؤلاء الرجال، بل إن فردانية هؤلاء الرجال هي التي اختفت؛ ومن ثم تفوقهم؛ لأنهم تحولوا إلى مُجرد أرقام في طابور يسهل معه تغييرهم الواحد تلو الآخر. في الواقع لقد كان اشتغالي بهذا الشريط تتويجا لمُنطلقٍ واختيارٍ سياسيين في مواجهة الذكورية Machisme".[4]

إذن، ومن خلال ما أدلت به المُمثلة أنابيل تشونج، فقد تحول الجنس من أداء فعلي/ فيزيقي إلى مُجرد فكرة/ ميتافيزيقي يحاول من خلاله صناعه الوصول إلى مجموعة من الأهداف وفلسفة الفعل تبعا لرؤاهم، وإن كانت هذه الفلسفة لا تُفقده في النهاية كونه فعلا ترفيهيا، أو مانحا للمُتعة للمُشاهد الذي يُقبل عليه.

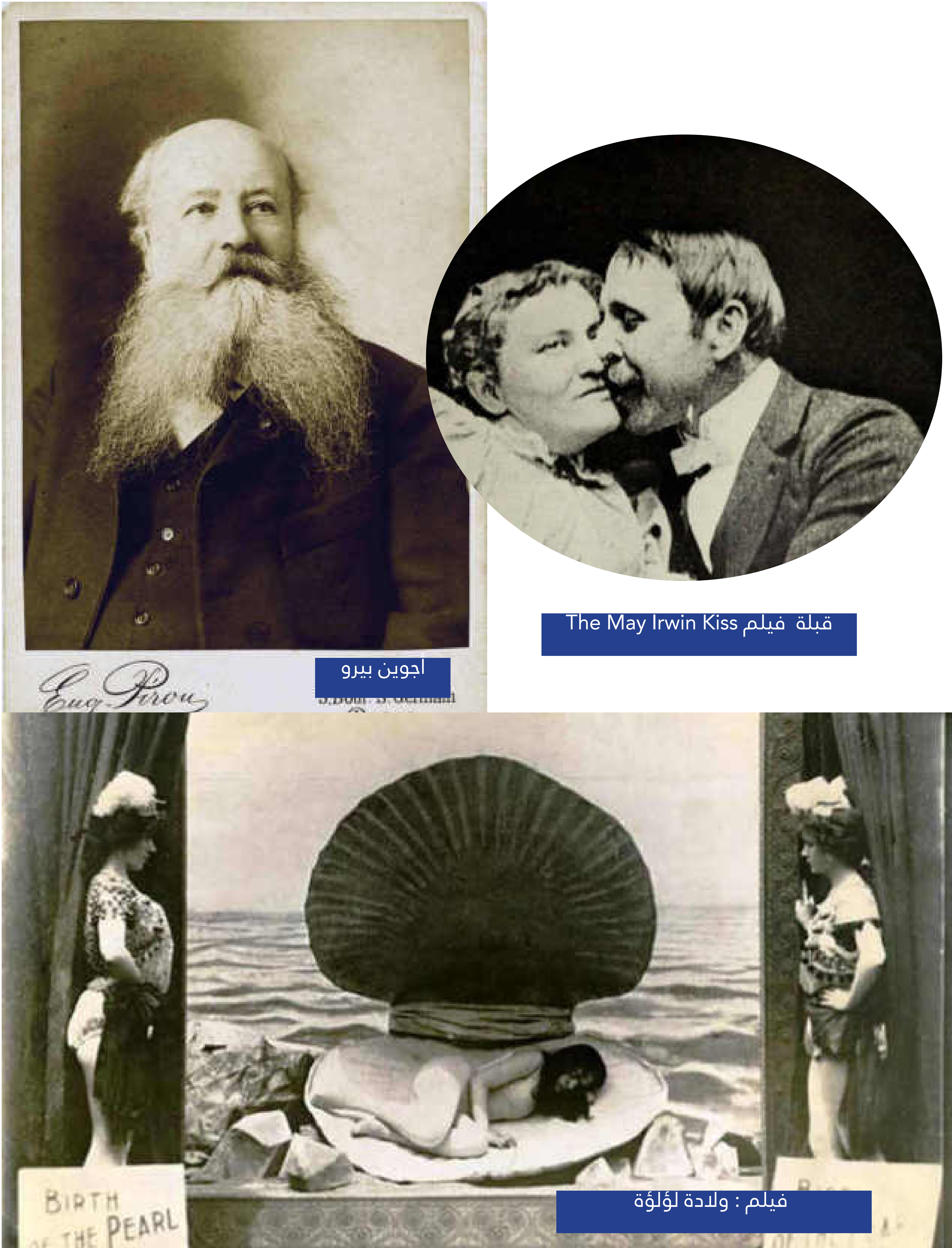
كذلك لا يمكن إنكار دور هذه الصناعة في تغيير السلوكيات الشخصية لدى الكثيرين ممن يقبلون على مُشاهدة هذه الأفلام؛ مما يدل على أنها قادرة، فعليا، على تغيير أنماط السلوك، سواء كان هذا التغيير بالسلب أم بالإيجاب، وفي هذا الصدد يقول البروفيسور "باتريك بودري"، أستاذ علم الاجتماع بجامعة بوردو، والباحث في المركز الوطني للأبحاث الاجتماعية CNRS وصاحب كتاب "البورنوغرافيا وصورها": يمكن التأكيد على أن المُشاهدة تؤثر فعلا على العلاقات الجنسية، ولو كانت تتم على فترات مُتباعدة، وإلا كيف نُفسر مثلا نزوح النساء إلى عملية حلاقة جهازهن التناسلي؟ لا بد أن يكن قد شاهدن ذلك في مكان ما. وفي نفس المنحى لاحظنا أن 45% من النساء الفرنسيات اللائي

بوبي إيدن

ينتمين إلى الفئة العمرية (25-44) سنة يمارسن الجنس من الدبر La Sodom-ie، كل ذلك لن يكون إلا نتيجة للبورنو الذي تسبب في تسطيح هذا النوع من المُمارسات الجنسية.
أي أن الأفلام البورنوغرافية بالفعل قادرة على التأثير، والتغيير في المُجتمعات بأي شكل ترغب فيه، ومن هنا تأتي أهمية هذه الصناعة التي لا تكتفي فقط بإرضاء كل الأذواق، وتقديم كل أنواع التخيلات الجنسية المُمكنة، بل تعمل أيضا على التوجيه والتغيير في أنماط السلوك المُختلفة، فضلا عن كونها صناعة ترفيهية كبرى تسود العالم كله بلا استثناء.
نتيجة لمثل هذه التوجهات من قبل صناع البورنوغرافيا؛ فلقد نشأت العديد من شركات الإنتاج المُختلفة في توجهاتها؛ فإذا كانت صناعة البورنو مُنذ نشأتها مع ظهور الكاميرا والصورة المُتحركة قد ركزت في الأساس على الفعل الجنسي المُباشر من دون أي مُقدمات، أو أي شكل من أشكال القصص أو التخيل، أي أنها اهتمت بالغريزة في المقام الأول؛ فلقد تطورت هذه الصناعة كثيرا في السنوات الأخيرة لدرجة تقديم أفلام روائية طويلة تحتوي على العديد من القصص التي يتخللها الجنس؛ فرأينا العديد من الأفلام التي تدور في الفضاء مع كائنات من كواكب أخرى، أو أفلام تدور في البحار على ظهر السفن مُصورة مجموعة من القراصنة التي اختطفت إحدى السفن، وغير ذلك من الأفلام، وربما كانت محاولة هذه الصناعة الاتجاه بنفسها نحو المزيد من الجدية وجذب المزيد من الجمهور ومحاولة إرضائه، بل وإكسابها المزيد من التفلسف والمبادئ؛ هو السبب في نشأة المزيد من شركات الإنتاج التي تسير بالصناعة في اتجاه يختلف عن المُعتاد في الصناعة الكلاسيكية التي اعتدنا عليها، وهو ما رأيناه مثلا مع شركة "بوسي بوور" التي تقول رئيستها "لين بورجلوم": "إن مُعظم الأفلام الجنسية تبقى إنتاجا ذكوريا موجها للذكور؛ مما ولد لدي إحساسا بالجور، خصوصا وأن نصف سكان العالم من النساء، من هذا المُنطلق جاءت فكرة الميثاق الذي يهدف إلى منح


أنابيل تشونج

النساء أفلام تثير امتعاضهن بشكل أخف. وقد جاء في هذا الميثاق الذي أشارت له "لين بورجلوم"، وهو الميثاق الخاص بشركتها: للنساء رغبة أكيدة في مُشاهدة الإيروتيزم والبورنوغرافي شريطة تقديمها بشكل يثيرهن بدلا من إثارة قرفهن، وتتأطر إنتاجات "بوسي بوور" وفق الشروط التالية: لا بد من وجود حكاية، فلن نرى مشهدا لأشخاص غير معروفين يتوجهون إلى السرير مُباشرة لمُمارسة الجنس من دون الإشارة الواضحة إلى أن ذلك يستجيب لمُتخيل جنسي لأحدهم، كما يجب أن تستجيب الأفلام أولا للرغبة الجنسية للنساء، ويجب إظهار صور تُعيد الاعتبار للجسد ولمناطقه الإيروتيكية؛ فنحن نهدف إلى إبراز كل ما هو جميل في الجسد، خاصة الجسد الذكوري الذي يمكنه أيضا أن يكون شيئا جنسيا مُثيرا، ولا يجب إظهار النساء وهن يتعرضن لضغوطات أو مُمارسات عنيفة ضد إرادتهن، لكن يمكن تصوير تمثلات نسوية، مثل الإجبار على مُمارسة الجنس مع طرف غريب، شرط الإشارة الواضحة إلى أن ذلك تصوير لتمثل نسوي، ولا نحب المشهد الذي تضطر المرأة من




أجوين بيرو

The May Irwin Kiss قبلة فيلم

فيلم : ولادة لؤلؤة



فيلم : Le Coucher de la Mariee

خلاله إلى امتصاص قضيب الرجل، مع ما يُصاحب ذلك من جذب لشعرها وسيلان السائل المنوي على وجهها"[5].

إذا كان هذا هو الميثاق الذي نشأت على أساسه شركة "بوسي بوور" من أجل صناعة أفلام بورنوغرافية مُخالفة لما عهدناه في صناعة البورنو؛ فهذا يُعد تطورا جديدا في مجال هذه الصناعة، ومحاولة تأطيرها بإطار جديد من الشروط، سواء كانت هذه الشروط نسوية/ تنتصر للمرأة، أو إطارا فكريا مثلما رأينا في حديث المُمثلة "أنابيل تشونج"، أي أن الصناعة التي كانت تهدف في المقام الأول إلى إرضاء جميع التخيلات الجنسية المُمكنة باتت تفرض شروط العاملين فيها وثقافاتهم على المُشاهد الذي قد ينصاع إلى الشكل الجديد من الصناعة، أو ينكص إلى الشكل الكلاسيكي منها الذي يُرضي رغباته مهما كانت خارجة عن المألوف؛ خاصة أن الشكل الجديد من الصناعة يتصادم مع شكلها الكلاسيكي ويعمل على نفيه؛ ففي الوقت الذي نرى فيه الشكل الجديد لا يميل إلى أفلام العنف الجنسي مع المرأة مثلا، نرى في المُقابل الشكل الكلاسيكي منها حريص على هذا في جزء منه، وهي الأفلام التي تُسمى **Hogtied** حيث يُمارس كل أشكال العنف على جسد المرأة في هذا الشكل من الأفلام من تقييد وتعذيب والحرق بالشموع وإدخال الأدوات الجنسية فيها وغير ذلك. وبما أن الصناعة حريصة على إرضاء كل الأذواق والرغبات؛ فلقد كان هناك ما يُقابل هذه النوعية من الأفلام وهي الأفلام التي تُسمى **Femdom** حيث تُمارس كل هذه الأفعال على الرجل، في المُقابل، من قبل المرأة حتى إدخال الأعضاء الجنسية في فتحاته التناسلية أيضا، بل وقيام المرأة بدور الرجل، في هذا الإطار، بلبس الأعضاء الجنسية الذكورية واختراق شرج الرجل الذي لا حول له ولا قوة، فيبدأ فيما بعد بالاستمتاع بالخضوع لها! أي أن الصناعة الكلاسيكية التي كانت تحاول تقديم كل ما يمكن أن يتخيله المُشاهد من شطحات جنسية لإرضائه بدأت تتصادم مع الشكل الجديد من هذه الصناعة التي ترغب في تأطيرها بأطر فكرية وثقافية

رقصة فاطمة
Fatima's Coochie-Coochie Dance


الأخوين باثي

مُختلفة تخضع لثقافة الصُناع وليس لثقافة وتخيلات المُستهلك.
تكاد تكون صناعة البورنو من أضخم وأهم الصناعات المُحركة لرؤوس الأموال في العالم، ورغم أن النسبة العظمى من سكان الكرة الأرضية يستهلكون هذه الصناعة من خلال مُشاهدتهم لها، سواء كان في العلن أو الخفاء، إلا أنها تلاقي حتى اليوم الكثير من الجدل والخلافات من حولها، والمُناداة بتقييدها إلى أقصى الحدود، بل ومحاولة منعها. ويرى قطاع كبير من هؤلاء المُستهلكين لها أن مُجرد الحديث عنها من الأمور المُخجلة التي يمتنعون عن الخوض فيها رغم استهلاكهم شبه اليومي لها.
في هذا المقال اهتممنا بتقديم معلومات أولية عن تاريخ هذه الصناعة، وبعض المعوقات التي لاقتها مُنذ بدأت مع صناعة الكاميرا والصورة المتحركة.

## الفيلم البورنوغرافي:

يُسمى أيضا الفيلم الجنسي، وهي الأفلام التي تُقدم موادا جنسية صريحة؛ بغرض الشهوة الجنسية، والإثارة المُرضية لمن يشاهدونها، والأفلام البورنوغرافية هي التي تُقدم التخيلات الجنسية المحتوية على المواد المُحفزة جنسيا، مثل العري، وفي مُعظم الأحيان ما يكون هناك تمييزا بين الأفلام المُثيرة **erotic films**، والأفلام البورنوغرافية

**pornographic films**، باعتبار أن الأخيرة تحتوي على جنس أكثر وضوحا، وعادة فهي لا تحاول ادعاء أي جدارة فنية، أو شكل جمالي.
يتم إنتاج الأفلام البورنوغرافية، وتوزيعها من خلال مجموعة متنوعة من وسائل الإعلام، وهذا يتوقف على مدى الحاجة، أو الطلب، كما يعتمد على وسائل التكنولوجيا المُتاحة، بما في ذلك أيضا الفيلم التقليدي المخزون في أشكاله المُختلفة، سواء كان في شكل فيديو، أو عن طريق العرض المنزلي، أو على اسطوانات الـDVD، أو التحميل من خلال الإنترنت، أو من خلال قنوات الكابل **cable**، أو غيرها من وسائل الإعلام.
أما اليوم فالأفلام البورنوغرافية من المُمكن بيعها، أو تأجيرها على اسطوانات الـDVD، كما هو موضح من خلال شبكة الإنترنت، والقنوات الخاصة، وكذلك الدفع في مُقابل العرض على قنوات الكابل **ca-ble**، أو الأقمار الصناعية، وكذلك على مسارح البالغين، أو الراشدين.
تم إنتاج الأفلام ذات المحتوى الفاضح مُنذ اختراع الصورة المُتحركة عام 1880م، ولقد كان إنتاج مثل هذه الأفلام مُربحا جدا، ولقد بدأ عدد من المُنتجين مُنذ ذلك الوقت التخصص في إنتاجها، ولكن رغم ذلك، كان هناك مجموعات مُختلفة من داخل المُجتمع، اعتبرت مثل هذا التصوير لا أخلاقي، واصفة هؤلاء المُنتجين بالإباحية، كما حاولت هذه الجماعات المُجتمعية قمع هؤلاء المُنتجين بمُوجب قوانين الفحش، أو مقاومة الإباحية، وقد نجحوا في ذلك بدرجات متفاوتة بالفعل، ولقد استمرت مثل هذه الأفلام في الإنتاج، ولكن كان يمكن توزيعها، فقط، من خلال قنوات سرية، أو تحت الأرض؛ لأن مُشاهدة مثل هذه الأفلام يُعد وصمة عار اجتماعية، وكانت تتم مُشاهدة هذه الأفلام في بيوت الدعارة، أو دور السينما أو المسارح الخاصة بالكبار، أو الحفلات الخاصة فقط بالرجال، أو في المنازل، أو النوادي الخاصة، وكذلك في دور السينما الليلية.
يُعد عام 1970م، فقط، هو العام الذي كانت فيه أفلام البورنوغرافيا تكاد أن تكون أفلاما شبه شرعية، وقبل عام 1980م،

حققت البورنوغرافيا على الفيديو المنزلي توزيعا على نطاق واسع جدا، ولكن تصاعد واتساع وجود الإنترنت في أواخر 1990م، وفي وقت مُبكر من العام 2000م، جعل طرق توزيع الأفلام البورنوغرافية تتغير تماما، وقد ساعد على ذلك، تعقد الأنظمة الرقابية من حول العالم، وكذلك المُلاحقة القانونية لمن يقوم بالترويج للفاحشة.

**تعريف أفلام البورنو:**

الإباحية Pornography - كوسيط- غالبا ما يُشار إليها باسم "بورنو" porn، ويُشار إلى الأعمال الإباحية أيضا بأنها "بورنو" porno، والأسماء الأقدم لصناعة الأفلام البورنوغرافية تشتمل على "ستاج فيلم" stag film، و"الفيلم الأزرق" blue movie، ويُشار إلى الصناعة ككل بكلمة "أفلام الراشدين" adult films، والتي هي جزء من الترفيه الخاص بالراشدين.

## تصنيف أفلام البورنو:

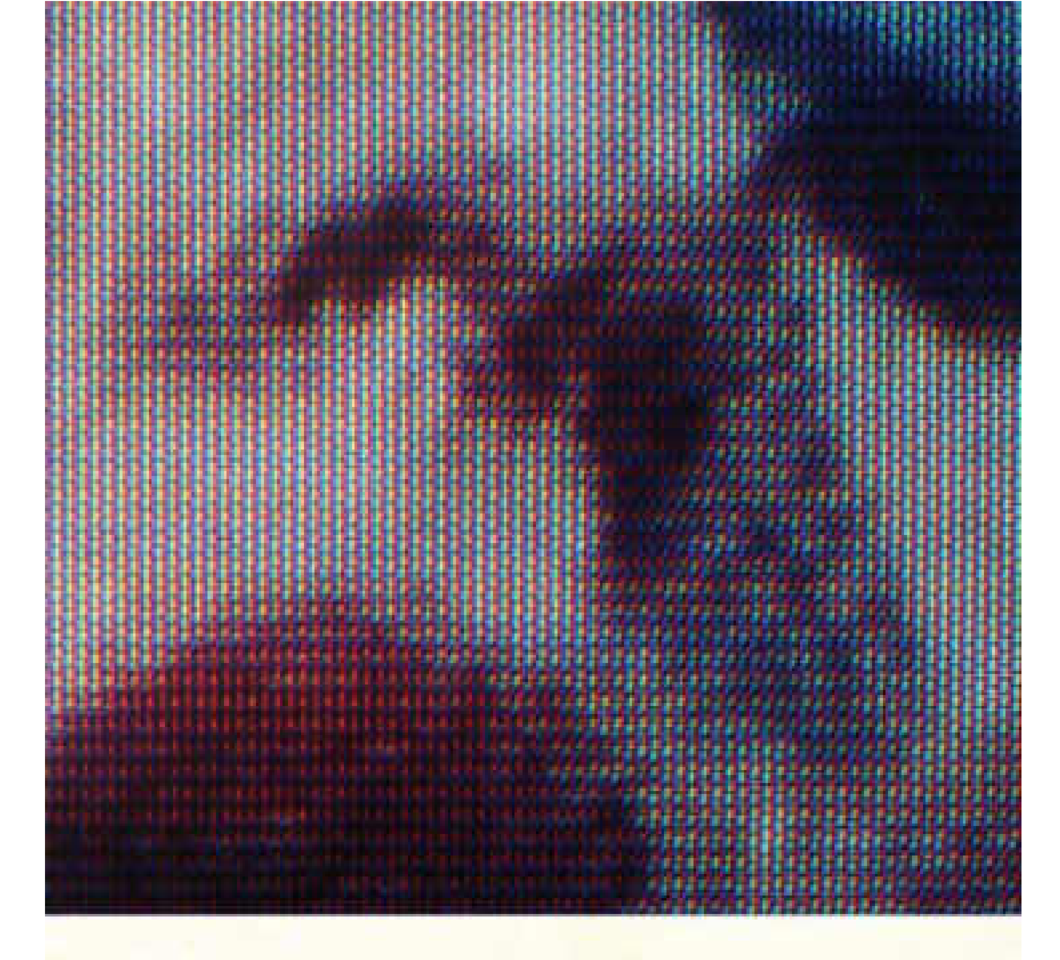
عادة ما يتم تصنيف الأفلام الإباحية إما أنها أفلام شهوانية softcore، أو أفلام النيك الشديد hardcore pornography، ولكن بشكل عام، فالأفلام الشهوانية soft-core هي الأفلام التي لا تصور النشاط الجنسي الصريح، والدخول الجنسي للأعضاء، أو الشهوة الجنسية المُتطرفة، أو الكاملة، وهذا اللون من الأفلام بشكل عام يحتوي على عري، أو عري جزئي في أوضاع جنسية مُوحية، أما أفلام النيك الشديد hardcore pornography فهي الأفلام التي تصور اختراق الأعضاء الجنسية، أو دخولها، أو الشهوة الجنسية المُتطرفة، أو الاثنين معا، وهي تحتوي على أنشطة جنسية مُصورة، ودخول مرئي للأعضاء الجنسية، كما يتسم العمل البورنوغرافي A pornographic work - كما أفلام النيك الشديد hard-core ، في حالة لو احتوى على مواد صريحة.

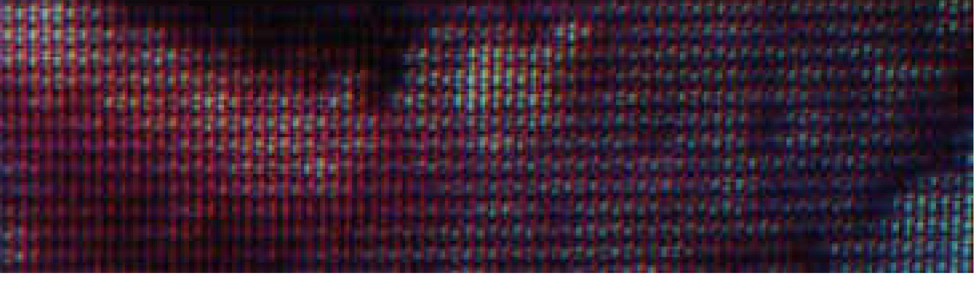
يتم تصنيف الأفلام الإباحية بشكل عام- في الأنواع الفرعية- التي تصف الخيال الجنسي الذي يحاول الفيلم، ومُخرجه أن يخلقه، ويقدمه، ويمكن أيضا أن تُصنف الأنواع الفرعية لأفلام البورنو من خلال خصائص أو نوع المُمثلين، أو نوع النشاط الجنسي الذي يركز عليه الفيلم، وليس بالضرورة أن يكون التصنيف قائما على نوع السوق الذي يطلب هذه الأفلام، والأنواع الفرعية لأفلام البورنو عادة ما تتوافق مع اتفاقيات مُعينة، ويمكن لكل منها أن يناشد جمهورا مُعينا.

## السنوات الأولى لصناعة الجنس: القرن الـ19:

بدأ إنتاج الأفلام المُثيرة Erotic films على الفور تقريبا، بمُجرد اختراع الصورة المُتحركة، وكان اثنان من أقرب الرواد الفرنسيين، وهما أوجين بيرو Eugène Pirou، وألبرت كيرشنر Albert Kirchner هما من قاما بذلك، ولقد قام كيرشنر- تحت اسم مُستعار وهو لير Léar - بإخراج أوائل الأفلام الإيروتيكية- الشهوانية- لبيرو، والتي ما زالت باقية. في عام 1896م، أخرج كيرشنر فيلما لمُدة سبع دقائق، وكان اسمه: Le Coucher de la Mariee، وهو الفيلم الذي أدى فيه المُمثل لويز ويلي Louise Willy دور مُتعرٍ في الحمام، أما صُناع الأفلام الفرنسيين الآخرين فقد

لاسي براون مع الممثلة الإباحية بريجيت ماير 1976م






اعتبروا أن الأرباح من المُمكن صناعتها من خلال هذه النوعية من الأفلام الفاضحة، التي تعري وتعرض أجساد النساء.
في عام 1896م أيضا، قُدمت رقصة فاطمة Fatima's Coochie-Coochie Dance وهي الرقصة الشهيرة لراقصة اسمها فاطمة، والتي تُعد من رقصات البورنو الشهيرة، كفيلم قصير يتم عرضه على المسارح الرخيصة التابعة لشركة nickelodeon، والذي أدته راقصة اسمها فاطمة، ولقد كان هذا الفيلم من أوائل الأفلام التي تم إحصائها، كما تمت مُراقبة حركات حوضها أثناء هذا الرقص المُتهتك الشبيه برقصة الأفاعي، حيث كان الراقصون يلتفون حول بعضهم البعض، حتى أن هذا الفيلم كان من أوائل الأفلام التي تعرضت لها الرقابة في مثل هذا الوقت، ولقد كان هناك بالفعل العديد من الأفلام الفاضحة التي أدتها راقصات مُتميزات، وفي نفس العام، احتوى فيلم The May Irwin Kiss أول قبلة في فيلم يتم تصويره، وهو الفيلم الذي لم تتجاوز مُدته أكثر من سبع وأربعين ثانية فقط، والذي ظهر فيه زوجان شديدا القرب مُشتبكان بلسانيهما، كي يلي ذلك نكزة قصيرة جدا على الشفاه، وهو الفيلم الذي كشف أسرار القبلة، ولقد تم استنكار مشهد التقبيل؛ باعتباره صدمة فاحشة وبذيئة لرواد السينما الأوائل، كما تسبب هذا المشهد في دعوة الكنيسة الرومانية الكاثوليكية للرقابة والإصلاح الأخلاقي؛ لأن التقبيل في الأماكن العامة، في ذلك الوقت، كان من المُمكن أن يؤدي بفاعليه إلى المُحاكمة، ولعله- في تحد واضح- وللمزيد من توابل الفيلم، تم اتباع هذا الفيلم بالمزيد من القبلات المُقلدة، بما في ذلك فيلم "قبلة في النفق" The Kiss in the Tunnel عام 1899م، وفيلم "القبلة" عام 1900م، وهنا تم استخدام طريقة A tableau vivant style التي تعني (تكوين صورة تكاد تكون ثابتة من المُمثلين بالوضع الذي يريدونه حتي يمكنهم الهروب من الرقابة، باعتبار أن الوضع الثابت يتشابه إلى حد كبير مع اللوحات الفنية، على خلاف الصورة المُتحركة في السينما التي تمنعها الرقابة)؛ ومن ثم استخدام هذه الطريقة في الفيلم القصير "ولادة اللؤلؤة" The Birth of the Pearl عام 1901م، وهو الفيلم الذي ضم مُمثلا شابا لم يتم ذكر اسمه ذا شعر طويل، ويرتدي شرابا بلون الجسم في مشهد أولي مُباشر، وهذا ما أدى إلى تقديم وجهة نظر استفزازية للجسد الأنثوي، ولقد كانت وقفته على غرار لوحة بيتوشيللي Botticelli المُسماة بميلاد فينوس.
في النمسا، تم تنظيم السينما كمسارح ليلية للرجال فقط، وقد أُطلق على هذه المسارح اسم Herrenabende، حيث يتم تقديم عروض للكبار فقط، ولقد قام يوهان شوارزر Johann Schwarzer الذي أسس شركة "زحل للإنتاج السينمائي" Saturn-Film production company بإنتاج 52 فيلما إيروتيكيا في الفترة من 1906م حتى عام 1911م، والتي كان كل منها يحتوي على شابة محلية عارية تماما؛ ليتم عرضها في تلك العروض، ولكن قبل شركة شوارزر للإنتاج السينمائي Schwarzer's productions قُدمت الأفلام الإيروتيكية من قبل "الإخوة باثي" the Pathé brothers والذين كانوا مصادر إنتاج فرنسية، وفي عام 1911م، تم حل شركة زحل للإنتاج السينمائي البورنوغرافي Saturn-Film production company من قبل السُلطات

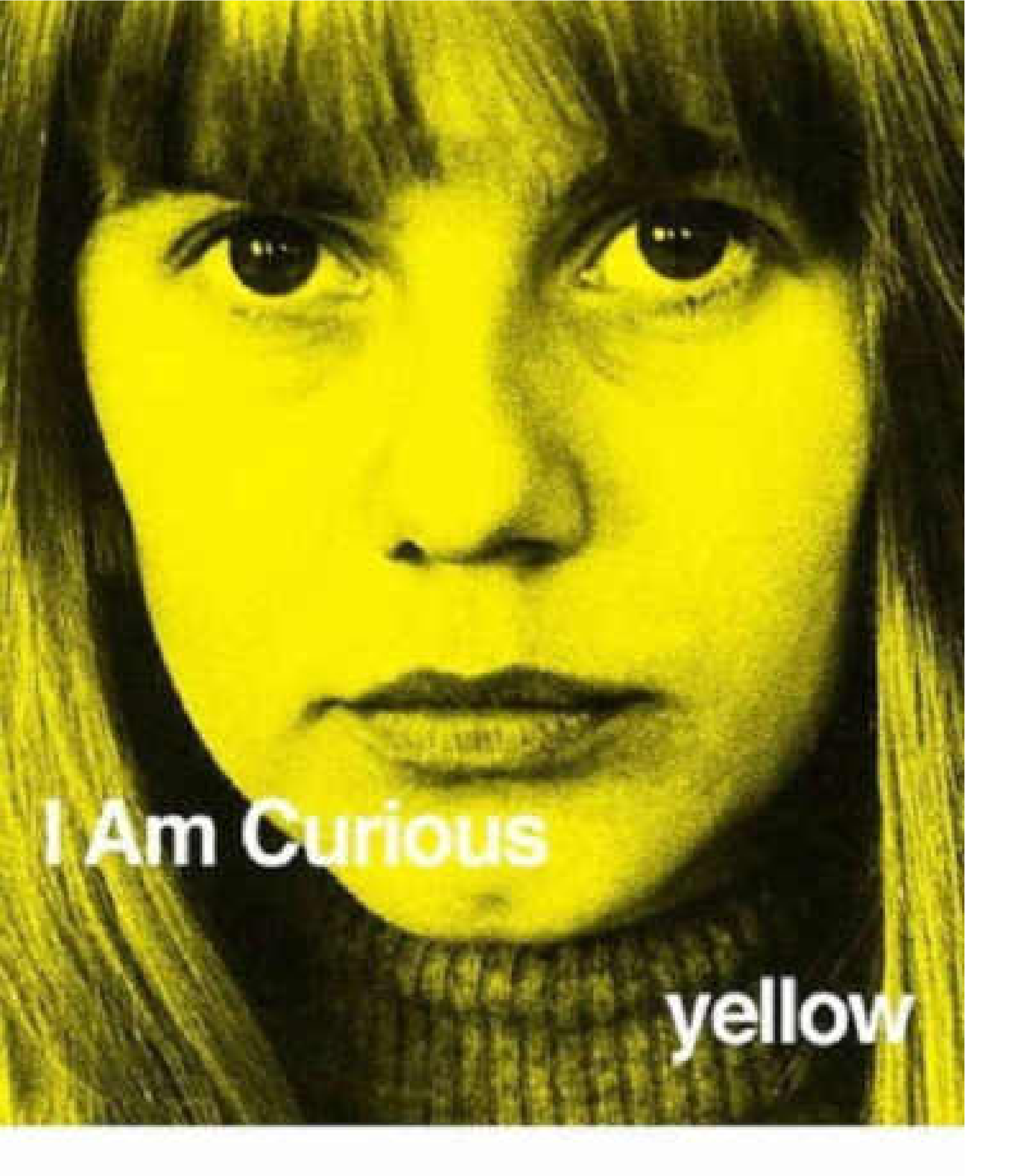
الرقابية التي دمرت كل الأفلام الإيروتيكية التي أمكن لها العثور عليها في حوزة الشركة، ولكن رغم ذلك، ومُنذ هذا الحين عادت العديد من المجموعات الخاصة للظهور مرة أخرى، حتى أنه كان هناك عددا من الأفلام الأمريكية في عام 1910م التي احتوت على الكثير من النساء العاريات فيها.

بما أن بيرو Pirou غير معروفة تقريبا كمكان لصناعة البورنوغرافيا؛ فقد كانت تُمنح الانتمانات للأفلام الأخرى؛ لتكون هي الأولى، أو في المُقدمة، وفي كتاب الأبيض، والأسود، والأزرق Black and White and Blue: Erotic Cinema from the Victorian Age to the VCR عام 2008م، لمُؤلفه ديف تومسون واحدة من أكثر المحاولات العلمية لتوثيق أصول السرية في تجارة الـ stag film الخاصة بالبورنو، ويروي ديف تومسون Dave Thompson الكثير من الأدلة على أن هذه الصناعة الأولى قد نشأت في بيوت الدعارة في بيونس آيرس Buenos Ai-res وغيرها من مُدن أمريكا الجنوبية قبل مطلع القرن العشرين، وسُرعان ما انتشرت من خلال وسط أوروبا في السنوات القليلة التالية، ومع ذلك فإن أيا من هذه الأفلام البورنوغرافية المُبكرة لم يُعرف عنه أنه قد نجا وفقا لبيانات فيلم باتريك روبنسون Patrick Robertson's Film Facts، والصورة الحية/ المُتحركة من الصور البورنوغرافية المُبكرة التي يمكن، بالتأكيد، أن تكون مُورخة هي A L'Ecu d، أو ou la bonne auberge، وقد صُنع في فرنسا عام 1908م، والذي يصور مُؤامرة جندي ضجر لديه موعدا غراميا مع خادمة في نزل- فندق صغير.

الأرجنتيني إل ساتيرو الذي ربما يكون لقبه The Satyr (الشبق) El Sátiro (نسبة إلى إله إغريقي)، ربما يكون أقدم في الصناعة، حتى أنه كان مُورخا له في مكان ما في الفترة من 1907م حتى 1912م، ويُلاحظ أيضا أن الأفلام البورنوغرافية الأقدم الباقية ترد في مجموعة كينزي الأمريكية، وأحد هذه الأفلام يوضح كيف تم تأسيس الاتفاقيات الخاصة بأفلام البورنوغرافيا المُبكرة، أما الفيلم الألماني Am Abend إنتاج 1910م، والذي كان عبارة عن عشر دقائق فقط، فهو يبدأ بامرأة تُمارس العادة السرية وحيدة في غرفة نومها، ويتطور الأمر إلى مشاهد لها مع رجل يؤدي معها العديد من مشاهد الجنس المتوالية، من جنس فموي بلسانه، ثم اختراقه لها بدخوله شرجها.

-1920 1940م: سنوات القمع:

وُجدت الأفلام البورنوغرافية على نطاق واسع في عهد السينما الصامتة عام 1920م، وكثيرا ما تم عرضها في بيوت الدعارة، وبشكل غير قانوني في حفلات السمر، أو الأفلام الزرقاء كما كان يُطلق عليها قديما، وقد تم إنتاجها تحت الأرض، أو في سرية من قبل مجموعة من الهواة لسنوات عديدة تبدأ من عام 1940م، كما كان تجهيز الفيلم يستغرق وقتا طويلا، وموارد كبيرة، مع الأشخاص الذين كانوا يستخدمون أحواض الغسيل من أجل تحميض ومُعالجة الأفلام ومادتها الخام (وهو أمر مُرتبط غالبا بالجريمة المُنظمة)، ثم تم تعميم توزيع هذه الأفلام بصورة سرية، أو عن طريق مندوبي المبيعات، أو المُسافرين والباعة الجائلين، ولكن مُشاهدة هذه الأفلام معهم، أو معرفة





فيلم : لغة الحب 1969م

حيازتهم لها كان يضعهم في خطر السجن.

### 1950م:أفلام الخمسينيات المنزلية:

شهدت فترة ما بعد الحرب العالمية الكثير من التطورات التكنولوجية التي زادت من حافز نمو صناعة الأفلام، من خلال آليات السوق، وصُناع الأفلام الهواة، وخاصة تلك الأفلام المُقدمة على شريط 8 مليمتر، وسوبر 8 بمقاييس صناعة الأفلام، وهو الشكل الأكثر شيوعا لسوق الفيديو المنزلي، وهنا ظهر أصحاب المشاريع؛ من أجل تلبية الطلبات الزائدة في بريطانيا في عام 1950م، وقد أنتجت شركة "هاريسون ماركس" Harrison Marks لمالكها جورج هاريسون ماركس (6 أغسطس 1926م-27 يونيو 1997م) الأفلام التي كان يتم اعتبارها أفلاما فاضحة، وهي الأفلام التي يتم وصفها اليوم باعتبارها أفلاما شهوانية soft core، وقد كان ذلك في عام 1958م، وقد قام هاريسون بصناعة هذه الأفلام كامتداد للمجلات التي كان يمتلكها، حيث كان مصورا فوتوغرافيا للصور العارية Nude art، ثم تحول إلى مُخرج لأفلام العري، ومُخرج لصناعة أفلام البورنوغرافيا فيما بعد، ولقد بدأ ماركس في صناعة الأفلام القصيرة للسوق على شريط 8 مليمتر مُستخدما الموديل العارية، أو العاريات الصدر، وهي الأفلام المعروفة شعبيا باسم "إغراء الأفلام المنزلية" glamour home movies لماركس، وقد كان مُصطلح glamour/ سحر أو إغراء، كناية عن الموديل العاري/ التصوير الفوتوغرافي.

### 1960م: أوروبا والولايات المُتحدة الأمريكية:

كانت أفلام الجنس أكثر وضوحا في القارة الأوروبية ابتداء من عام 1961م، وقد كان المُخرج البورنوغرافي، والمُنتج، وكاتب السيناريو، والروائي، والباحث الحاصل على شهادة في القانون من جامعة ميلانو، لاسي براون Lasse Braun، رائدا في جودة المنتوجات الملونة في ذلك الوقت، في الأيام الأولى لهذه الصناعة، هذه المنتوجات التي وُزعت من خلال الاستفادة من الامتيازات الدبلوماسية لوالده، وقد كان لدى براون المقدرة على تجميع الأموال اللازمة لإنتاجه الضخم من الأرباح التي يكسبها مع ما يُسمى حلقات، أو أفلام النيك الشديد hardcore movies لمُدة عشر دقائق، وهي الأفلام التي باعها لروبين ستورمان Reuben Sturman والتي قام بتوزيعها على 60000 عرض أمريكي مُختلف، وقد كان براون دائم الحركة والنشاط، من أجل وجود أفلام النيك الشديد hardcore movies في عدد مُختلف من البلدان، بما في ذلك إسبانيا، وفرنسا، والسويد، والدانمارك، وهولندا.

في عام 1960م، بدأت المواقف الاجتماعية والقضائية باتجاه التصوير الصريح للحياة الجنسية في التغير، فعلى سبيل المثال، الفيلم السويدي I Am Curious أنا فضولية أو(الأصفر) 1967م، الذي احتوى على الكثير من المشاهد العارية الصريحة ومُحاكاة المُمارسات الجنسية، فعلى سبيل المثال في مشهد واحد مُثير للجدل بشكل خاص في هذا الفيلم تقوم "لينا" بتقبيل عشقيها الرخو القضيب، وقد عُرض هذا الفيلم في دور السينما السائدة في هذا الوقت، ولكن في عام 1969م، تم حظر الفيلم في ولاية Massachusetts ماساشوستس الأمريكية بزعم كونه فيلما

**إباحيا pornographic، وقد تم تحدي هذا الحظر في المحاكم مع المحكمة العليا في الولايات المُتحدة الأمريكية، وفي نهاية المطاف تم إعلان أن الفيلم لم يكن فيلما فاحشا؛ وهو الأمر الذي مهد الطريق لغيره من الأفلام الجنسية الصريحة فيما بعد، أما الفيلم السويدي الآخر Language of Love لغة الحب عام 1969م، كان فيلما جنسيا صريحا أيضا، لكنه تم تأطيره باعتباره فيلما شبه وثائقي، أو فيلما من أجل تعليم الجنس، وهو الأمر الذي جعل وضعه القانوني غامضا، رغم إثارته للكثير من الجدل.**

**في عام 1969م، صارت الدانمارك أول دولة تقوم بإلغاء جميع قوانين الرقابة؛ لتمكين المواد البورنوغرافية، بما في ذلك مواد النيك الشديد البورنوغرافية hard-core pornography، وهو المثال الذي تم اتباعه بالتساهل في هولندا كذلك عام 1969م، وقد كان هناك انفجارا للمواد الإباحية التي يتم إنتاجها تجاريا في هذه البُلدان، بما في ذلك – في البداية- الصور الإباحية للأطفال، والبورنوغرافيا البهيمية، أو نيك الحيوانات bestiality porn، وهنا سيكون وضع صُناع البورنو وضعا قانونيا، ولم يكن هناك نقصا في رجال الأعمال الذين استثمروا في المصانع، والمُعدات لإنتاج أعمال جماهيرية ورخيصة وذات جودة في نفس الوقت، كميات هائلة من هذه المواد البورنوغرافية الجديدة، سواء كان في ذلك المجلات، أو الأفلام في حاجة إلى تهريبها لأجزاء أخرى من أوروبا، حيث يتم بيعها under the counter تحت الطاولة، أو في السر، وفي أحيان أخرى يتم عرضها على أعضاء النوادي السينمائية فقط.**

**أما في الولايات المُتحدة الأمريكية فقد شكل مُنتجو الأفلام البورنوغرافية جمعية السينما الأمريكية للبالغين Adult Film Association of America في عام 1969م، للقتال ضد الرقابة، والدفاع عن هذه الصناعة ضد الاتهامات الموجهة إليها بارتكاب الفعل الفاضح.**

1970م: مسارح البالغين ومقصورات الفيلم في الولايات المتحدة:

**في عام 1970م كان هناك موقفا قضائيا أكثر تسامحا للأفلام غير السائدة، ومع ذلك، لم تكن دور العرض السائدة هي المكان الأمثل لعرض الأفلام الشهوانية softcore films حيث رفضت عرضها، وهو الأمر الذي أدى إلى ارتفاع كبير، وازدهار في دور العرض المُتخصصة في عرض هذه الأفلام في الولايات المُتحدة، وغيرها من البلدان الأخرى، كما كان هناك أيضا لونا من ألوان الانتشار لهذه الأفلام عن طريق استخدام قطع العُملة المعدنية، وهي ما أُطلق عليها اسم "أكشاك الأفلام" movie booths في محلات الجنس التي قامت بعرض حلقات بورنوغرافية (سُميت هكذا لأنهم عرضوا لقطة (فيلم) من فيلم رُتب في حلقات مُستمرة).**

**وقد بدأت الدانمارك في إنتاج الأفلام الجنسية الكوميدية ذات الميزة المسرحية المُميزة من خلال الميزانيات الكبيرة نسبيا، مثل فيلم Bordellet 1972م، والأفلام التي أطلقوا عليها اسم "أفلام البد سايد" the Bedside-films (1970-1976م)، و"أفلام الزودياك" the Zodiac-films (1973-1978 م)، والتي قام ببطولتها مشاهير المُمثلين (عدد قليل منهم قاموا بأداء مشاهدهم الجنسية الخاصة)، وكانوا في العادة لا يفكرون فيها باعتبارها أفلاما بورنوغرافية؛ رغم أن هذه الأفلام المُبكرة من أفلام "البد سايد" the Bedside-films كانت تحتوي على مشاهد النيك الشديد-hardcore pornographic scenes، كما أن العديد من هذه الأفلام لا تزال تحتل مرتبة مُتقدمة من بين أكثر الأفلام مُشاهدة في التاريخ السينمائي الدانماركي، وبقيت كلها من الأفلام المُفضلة في قائمة الفيديو هوم home video، أو أفلام العرض المنزلي على شرائط فيديو.**

**من كتاب "تاريخ صناعة البورنو" للمُؤلف "قيد الإنجاز"**

الهوامش:

1 - انظر مقال "اقتصاديات الإباحية -Pornography: صناعة تتجاوز مليارات الدولارات"/ للكاتب أشرف إبراهيم/ موقع ساسة بوست/ 22 مايو 2016م.
2 - انظر المصدر السابق/ مصدر سبق ذكره
3 - انظر الحوار الذي أجرته آنا روزالس مع المُمثلة والمنشور في موقع Imarabic.com/ بتاريخ 29 مايو 2014
4 - انظر مقال "حول علاقة البورنوغرافيا بالسينما الكلاسيكية: انتصار للحرية أم هزيمة للواقع الأخلاقي؟"/ ترجمة أوشن طارق/ مجلة الفن السابع/ العدد الثلاثون/ مايو 2000م/ السنة الثالثة/ المجلة ص 23.
5 - انظر المرجع السابق/ المجلة ص 24.



سينما

# الجنس فى السينما: حلاوة روح

د. وليد سيف

مصر



يُعد فيلم "حلاوة روح" أكثر فيلم مصري خلال العقد السابق واجه الاتهام بالإثارة الجنسية، وما استتبعها من اتهامات أخرى تتعلق بالإساءة للمُجتمع ونشر الرذيلة وما إلى ذلك، ووصل الأمر إلى حد منع عرض الفيلم بقرار من رئيس الوزراء!

كما تردد داخل الأوساط الفنية أن العاملين بالرقابة على المُصنفات الفنية لم يوافقوا على إجازة عرض فيلم "حلاوة روح" بطولة النجمة اللبنانية هيفاء وهبي من البداية؛ لتضمنه العديد من المشاهد الخادشة للحياء والمُثيرة جنسيا، والتى رأوا أنها لا يجب عرضها على الجمهور؛ حيث ستؤثر بشكل سلبي على الجيل الجديد، وتنتهك حقوق الطفولة، خاصة أن هناك طفلا داخل أحداث العمل، يقوم بدور كبير ومحورى في الفيلم، وهو الدور الذي رأوا أنه يتنافى مع أخلاقيات الطفولة، لإعجابه بجارته السيدة "روح" التي سافر زوجها، وهي امرأة مُثيرة يعجب بها كل رجال الفيلم، وكتب العاملون بالرقابة تقريرا يضم هذه المُلاحظات، وقدموها إلى رئيس الرقابة أحمد عواض!

طبقا لليوم السابع فإن المُفارقة أن المُنتج محمد السبكي ذهب لأحمد عواض في مكتبه وتشاجر معه ليعرض الفيلم، حيث إن العلاقة بين السبكي وعواض طويلة جدا تبدأ مُنذ عام 2003م، وذلك لأن عواض قدم ثاني تجاربه الإخراجية مع محمد السبكي- فيلم "كلم ماما"- كما قدم معه آخر أفلامه السينمائية كمُخرج- فيلم "بون سواريه"- لذلك رضخ عواض لطلبات السبكي في النهاية وأجاز الفيلم بقرار فردي منه، مُتخطيا في ذلك تقارير الرقباء، ومُتحملا بمُفرده مسؤولية عرض الفيلم.

لم تتوقف حدود الأزمة التي أثيرت حول الفيلم بمنع عرضه لبعض الوقت، بل وأدت أيضا إلى تقديم رئيس الرقابة استقالته، ولم تنته الأزمة إلا بصدور حُكم المحكمة الإدارية العليا الصادر في الدعوى 56889 لسنة 68 بتاريخ 25/ 11/ 2014م، وبناء على ذلك، قرّرت الرقابة على المُصنّفات الفنيّة الموافقة على إعادة عرض الفيلم تجارياً في 24 ديسمبر 2014م من دون أيّ محذوفات



رقابيّة، فهل استحق الفيلم كل هذا الهجوم وتلك المُشكلات التي واجهها؟.
من السهل جدا اعتبار فيلم "حلاوة روح" مُجرد شريط مُعبأ بحوار مُبتذل لأهالي حارة شعبية، وبلقطات إغراء لهيفاء وهبي، ومن الوارد جدا النظر إليه باحتقار وتعالٍ باعتباره محاولة فاشلة لتقليد الفيلم التحفةً (مالينا) للمُخرج الساحر تورناتوري، وبطولة أسطورة الجمال والإحساس مونيكا بيللوتشي.
فى هذا السياق لن تجد "حلاوة روح" سوى محاولة سينمائية لتأصيل وتوثيق فكرة أن هيفاء وهبي هي أسطورة الجمال والإثارة الجنسية لشعوب المنطقة، وذلك اعتمادا على قصة تدور حول امرأة يغيب عنها رجلها، ويشتهيها كل الرجال، وتغار منها كل النساء، ويذوب في عشقها صبي مُراهق. ربما تكون هذه الآراء على قدر من الصواب، لكن من المُؤكد أن هناك جوانبا أخرى في هذا الفيلم تستحق التأمل والحديث عنها.
بداية، لا أحفل كثيرا بعقد المُقارنات بين الأفلام المصرية والأصول الأجنبية المأخوذة عنها أو استوحيت منها، أو اقتبستها، أو نقلتها تقريبا كما هي بأقل اجتهاد في التمصير؛ فهي قضية مُتكررة مُنذ الأزل، وخاسرة بالنسبة لنا غالبا، لكن الحقيقة أن المُقارنة بين مالينا وحلاوة روح مُغرية بشكل كبير؛ فهناك التزام كبير من قبل حلاوة روح بتفاصيل ومشاهد وأحداث وأجواء فيلم مالينا.
رغم هذا فهناك اختلاف كبير بين الفيلمين والغريب- وتحملنى قليلا عزيزي القارىء- أنه ليس كله لصالح مالينا، فهناك البعض منه الذي يصب في صالح استغلال الفكرة والجو العام للتعبير عن أجواء مصرية وواقع مصري حقيقي، إلى جانب قدر لا يُنكر من الإبداع الأصيل في حلاوة روح لا يشوبه سوى بعض الترهل، واختلال المقادير والمعايير هنا وهناك.
إذا كانت أحداث فيلم مالينا تبدأ مع خطاب موسوليني بإعلان الحرب، بكل ما توحي به هذه البداية من خلفية سياسية، ويصاحبها مشاهد للصبية المُراهقين يتعقبون مالينا بما يمكن أن يُشكل تمهيدا لأبعاد اجتماعية ونفسية، إلا أن الخلفية الاجتماعية في مالينا تظل خافتة، بينما لا يمكنك أن تغفل البُعد الاجتماعي في حلاوة روح، ولا في هذا البناء الموحي للأحداث والشخصيات بمواقفها ومصائرها التي تُشبه كثيرا الأحول الاجتماعة في زمن إنتاج هذا الفيلم، وهو بالتحديد سنة 2013م.
لكن، هذا التميز من جانب الفيلم المصري لا يضعف من قيمة مالينا طبعا، فرسم الصورة الإنسانية لمالينا بقوة واقتدار، كأنها كيان حقيقي نابض بالحياة والأمل والرغبة هو أمر لا تصل إليه شخصية (روح) ككائن رخو عديم الإرداة، وقبل هذا يتميز مالينا فى رصده ملامح وعلامات شخصية الصبي، لتبدو أكثر وضوحا واتساقا مع ذاتها ومع فكرة الفيلم بصورة لم ينجح في تحقيقها حلاوة روح الذى اعترت شخصية بطله الصبي بعض التناقضات، ربما لانشغال الفيلم بالبُعد التجاري لشخصية المُراهق ابن الحارة بكل ما يجسده من صور فسادها وانحرافها ولو أنها أمور تحيد بالصبي

فتحة شباك يطل على الشارع، يتلصص سيد على علاقة جنسية تدور، ويتوجه بعد ذلك ليراقب روح وهي نائمة من خلال فتحات نافذة بلكونتها التي يتم تصميمها في مستوى الأرض؛ ليتمكن الصبي من القفز داخلها كلما لزم الأمر، وليتمكن المُخرج من أن يجمع روح وهي تطل منها في زوايا تضمها بأهالي ونساء الحارة، والجار، تاجر قطع غيار السيارات، الطامع فيها في لقطات بالغة القوة والثراء.

بعيدا عن المُقارنة بمالينا، فإن سامح عبد العزيز يواصل في فيلمه هذا تقديم صورة جديدة وشديدة المُعاصرة لحارة مصرية، هي ليست حارة كمال سليم، ولا صلاح أبوسيف، ولا عاطف الطيب، لكنها حارة سامح عبد العزيز في مُنتصف العقد الثاني من القرن الواحد والعشرين، التي يرسم ملامحها بوعي، وصدق، ومعرفة حقيقية بصورتها، وبالكثير عن أحوال أهاليها بداية من فيلمية "كباريه" و"الفرح"، وحتى فيلمنا هذا الذي لا تغيب فيه صورة الحارة الحقيقة من حيث الشكل أو المضمون.

ربما تتسم الشخصيات بقدر من المُبالغة في العنف والشراسة وسيطرة الشر وغلبته الكاسحة بين أهاليها، لكن هذه المُبالغة قد يراها البعض تخفيفا من واقع أكثر وطأة وشراسة، لكني أراها أسلوبا تعبيريا، قد تنضبط مقاديره لتناسب الطرح الفكري، وقد تتزايد إلى حد الميلودراما الممجوجة أحيانا، وربما تكون هذه بصمات المُنتج السبكي، الذي يبالغ في كل أعماله في سعيه المُلح نحو اقتناص ضحك الجمهور، أو بكائه، باعتبارهما الوسائل المضمونة للنجاح من أيام يوسف بك وهبي، وسي علي الكسار وحتى يومنا هذا، وربما يكون أيضا على حق؛ فهو أدرى بجمهوره، وهو الذي يعرف كيف يصنع الأفلام التي تحقق أفضل الإيرادات.

لكننا نتحدث عن فيلم كان بالإمكان أن يصبح أكثر جودة لولا اختلال المقادير في بعض مناطقه، لكني أعتقد أن تحقيق سامح عبد العزيز لفيلمه بهذه المقادير التي أراها مقبولة في غالبية أجزائه أقرب لمُعجزة، في ظل حضور محمد السبكي الذي يصمم على وضع اسمه كمُشرف عام، وهي




عن خصوصية شخصيته، وعن الجوانب الأصيلة التي تظهر منه، كأنه ليس مُجرد ولد مُنحرف تربى في بيئة فاسدة.

يستهل حلاوة روح أحداثه بمُقدمة مراوغة وساخنة وذكية لروح وهي في أوضاع مُغرية على الفراش، ثم نكتشف بانتقالات المُخرج سامح عبد العزيز المُتقنة أنه حلم للصبي سيد الذي يصحو من النوم على صوت مُداعبة من أبيه- باسم سمرة- لأمه التي تنبهه "الأولاد مُمكن يصحوا" فنتعرف على فظاظة خلق الأب، وعدم اهتمامه بأي شيء في مُقابل رغباته، على جانب آخر يطلعنا المُخرج على الحياة داخل البيت الضيق وأطفاله الكثيرين الذين ينامون في كل مكان بالطول والعرض، في بيت ضيق لا مجال فيه لأي خصوصية من أي نوع.

في عز الليل يخرج سيد من البيت متجولا لنتعرف على معالم الحارة وملامحها ونوافذها المفتوحة، وأسرارها المفضوحة، ونسائها مُدعيات الشرف، ورجالها المُنساقين وراء غرائزهم، من

وظيفة تمنحه صلاحيات غير محدودة ولا مفهومة.

أيضا في حضور بطلته هيفاء وهبي التي أظن أنها سعت- اعتبارا من هذا الفيلم- لأن تكون البطلة المُطلقة، وهو أمر يمنحها- في أعراف الوسط- الحق في التدخل في أشياء كثيرة، وعلاوة على هذا فإن هيفاء تدرك تماما ما تقوله كلمات الأغنية التي غناها حكيم في فرح الحارة ورقصت عليها في الحلم "دا عشق الجسد فاني، وعشق الروح مالوش آخر"، وبالمُناسبة كان من الغريب أن ترقص روح في الحلم لرجال تشمئز منهم في الواقع.

بعيدا عن هذه التفصيلة، فمن الواضح أن هيفاء قررت أن تقدم هذا الفيلم لتسجل بالكاميرا تفاصيل جسمها من كل الزوايا، وإن كانت تُفضل اللقطات من الخلف بصورة مُبالغ فيها، والحقيقة إنه في فيلم مالينا وصفوا البطلة بأنها صاحبة أجمل مُؤخرة، لكنهم لم يبزوها بهذا الشكل، ولم يخصصوا لها كل هذه اللقطات والزوايا.

في اعتقادي أن هذا أكبر تنازل قدمه سامح في سبيل أن يحقق في فيلمه أشياء أخرى كثيرة ومُفيدة، وذات قيمة، اعتمادا على نص لكاتب جديد هو علي الجندي، حيث كتب السيناريو والحوار بمُنتهى الذكاء والجرأة. الجرأة بمعناها الصحيح كجرأة فنية وفكرية، يطرح من خلالها إدانة لحارة يتحكم فيه من يمتلكون المال، ويعمل على خدمتهم مجموعة من الأهالي العبيد والقوادين الذين استمرأوا خدمة الكبار.

على مستوى الحوار أيضا يكشف علي الجندي عن بلاغة في التعبير، وقدرة عالية على رسم ملامح الشخصيات والأجواء وطبيعة العلاقات، والصراع من خلاله، فالشخصيات تنطلق بلغة شعبية جديدة ومُعاصرة جدا، ومن قلب الحارة، وذات دلالة ومعانٍ عميقة ومُعبرة وكاشفة عما في النفوس.

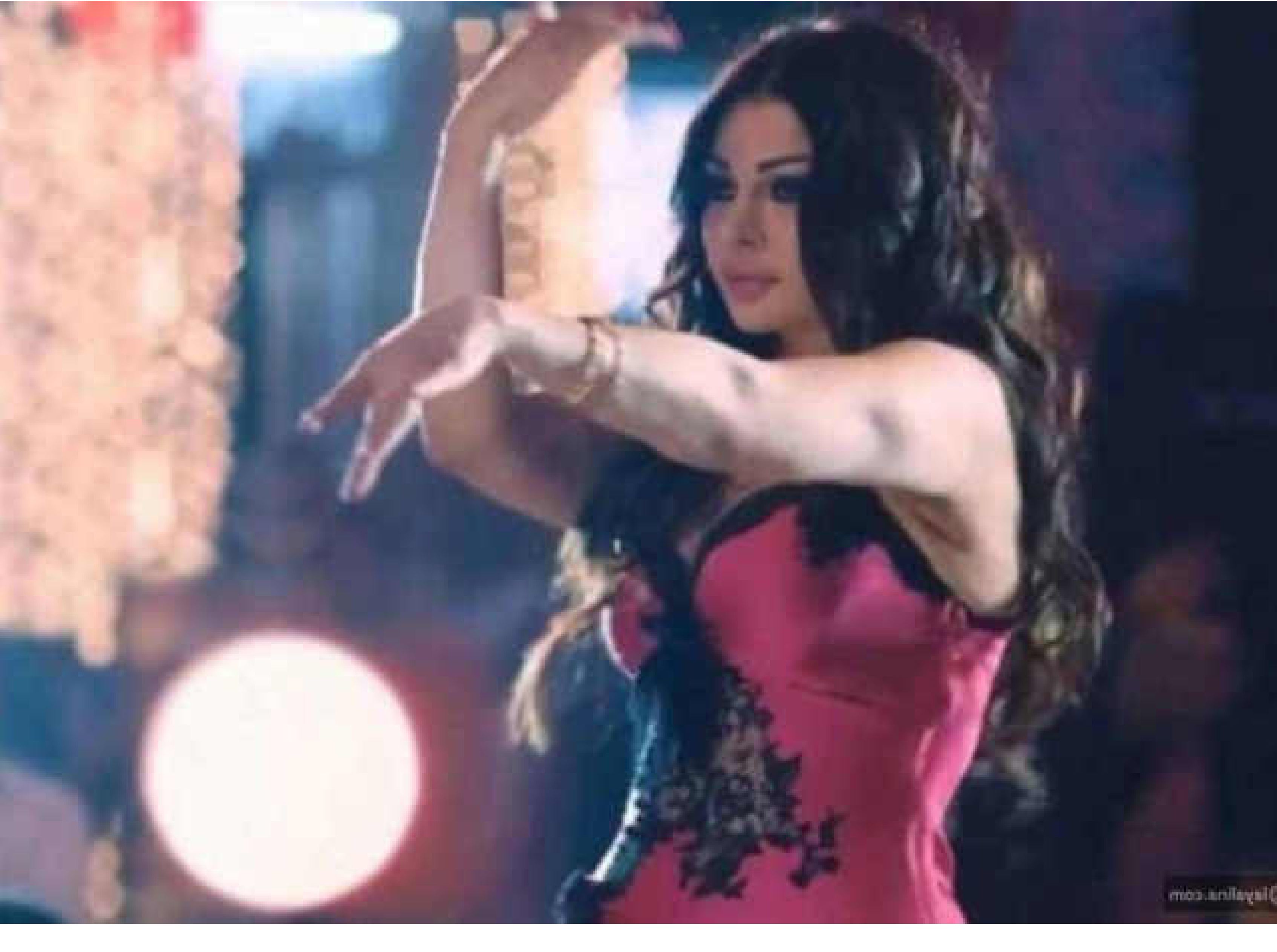
ربما من جمال الحوار وأسلوبية كاتبه يمكنك أن تكتشف بسهولة افتكاسات وبصمات صلاح عبد الله بطريقة السجع- الأكلاشيه- التي يصبغ، أو يوصم بها شخصياته حتى أصبحت مُجرد نُسخ مُكررة مع أدائه النمطي، وبالمُناسبة فصلاح




عبد الله يظهر في بداية الأحداث كصديق عجوز كفيف للصبي ليدور بينهما حوار طويل، في مشهد ضعيف وثقيل في امتلائه بالمعلومات، واعتماده على غلاظة وابتذال حوار وسلوك الصبي سيد، سنعرف إعجابه إلى حد الوله بروح، وسنعرف أن أباه قواد، وسنعرف الكثير عن شخصيته وعن شخصية المُوسيقي الكفيف التي يلعبها صلاح عبد الله، والذي يختفي كثيرا عن الأحداث حتى نكاد ننساه، ثم يعود الفيلم ليتذكره ويستغله كثيرا قرب نهايته.

عندما تتوقف المشاهد المُغلقة بين سيد والكفيف؛ تنطلق الكاميرا إلى الحارة لتلتقط حركاتها المألوفة، الأطفال يتعاركون، البنات يشاهدون لقطات مُريبة مع الصبية على الموبايل، الحلاق وزبونه يواصلون النميمة، نساء الحارة يراقبون رجالها، بائع غزل البنات في العمق، حارة مُفعمة بالحياة والروح.

لكن الحقيقة أن السيناريو في حاجة إلى نماذج، ولو قليلة، من الشخصيات التي تعبر عن فقراء شرفاء، وعن نساء



مُحترمات يحرصن على تعليم البنات العفة والأولاد المروءة، لكن الفيلم لا يرصد سوى كل ما هو رديء، حتى ولو كان هو الغالب في الحقيقة إلا أن غياب بعض الملامح الإيجابية يضعف الصورة ويفقدها مصداقيتها، في ظل هذه المصداقية كان يمكن أن نقبل رؤية الأب وهو يعلم ابنه سيد أصول الحياة في الحارة التي تتلخص في الخضوع للكبير عبر شعارات ثلاث: "نعم، وعُلم، ويُنفذ"!

لا تخرج الكاميرا عن الحارة إلا قليلا؛ لاصطحاب روح في بيت أو ملهى نعيمة ألاجا- نجوى فؤاد- حيث تسود الخلفيات الحمراء، مُتسترة بمُوسيقى أغنيات وزمن عبد الحليم. تعتقد روح أن خلاصها من مُطاردة رجال الحارة لها سيكون من خلال ملهى نعيمة، لكن هناك طبعا سوف تجد أيضا من يطاردها، وفي هذا الواقع الكابوسي، وفي ظل رفض هيفاء الاستسلام لكبير الحارة مرة تلو الأخرى؛ تضيق من حولها الدائرة، ويعجز صبية الحارة، بقيادة سيد، عن حمايتها ولو بالمولوتوف، وينهال عليهم رجال الكبير ضربا.

في مشهد بالغ القوة والقسوة يغتصب الكبير روح، مشهد مُفعم بالإثارة والألم، يرسم سامح عبد العزيز كادراته ببراعة، ويحقق انتقالاته بذكاء وإيقاع، وينتهي بتأثيره المُقبض المقيت، لكن الفيلم لا ينتهي، فالكاميرا ترصد روح وهي تجر حقيبتها في وهن وقد تمزقت ملابسها وسالت منها الدماء وهي راحلة في طريقها لبلدها المنصورة، بينما ينهمر عليها سباب ولعنات وبصاق نساء الحارة، لا يخفف من هذه القتامة لقطة للصبي سيد، وهو يتكىء بمُباركة روح على صبية مُعجبة به بعد ما ناله من عقاب، ولا بوادر مقاومة القهر من جيل من الصبية، رغم هذا سوف تظل تدهشك هذه الجرأة والإقدام على نهاية بكل هذه المأساوية، ولكن هل واقع الحارة أقل قتامة بكثير عن هذا، وهل الحارة التي تسافر إليها روح في المنصورة ستكون أفضل حالا من حارتها في القاهرة، وهل هناك أمل، أى أمل إلا في جيل جديد عرف معنى الكرامة مُنذ صباه؟



**فوتوغرافيا: Vadim stein**

# "الديون التي لا يستطيع إنسان نزيه دفعها"*



أيه. أو. سكوت/ الولايات المتحدة

ترجمه عن الإنجليزية:
تغريد فياض

لبنان/ مصر

في أحدث فيلم للمُخرج والكاتب الإيراني أصغر فرهادي، الفائز مرتين بجائزة الأوسكار، نرى كيف يقع سومري صالح تحت ضغط الشُبهات.

"الإغواء الأخير هو الخيانة العظمى: أن تقوم بالعمل الصحيح للأسباب الخاطئة"

يبدو فيلم "بطل" الأجدد لأصغر فرهادي وكأنه يحوّم حول هذه السطور المُقتبسة من مسرحية تي. إس. إليوت "جريمة في الكاتدرائية"، ليحول مُلاحظات إليوت حول الفضيلة، إلى عاصفة من الأسئلة حول الأخلاقيات والدوافع.

نستطيع بشكل واضح، أن نُلاحظ فعلاً أخلاقياً تدور من حوله الأحداث الرئيسية للفيلم، حيث يقوم رحيم سلطاني (أمير جديدي)- الشخصية الأساسية في الفيلم- وهو صانع لافتات، بترتيبات مُعينة لإعادة 17 عملة ذهبية لمالكها الأصلي. ما هو الخطأ في ذلك؟ وما الذي من المُمكن أن يحدث كنتيجة لهذا العمل؟

في الحقيقة، تحدث الكثير من المُلابسات المُعقدة. حيث لا شيء بسيط، كما كنا وأبطالها نأمل، يحدث خلال هذه الحكاية المُجهدة من العصر الحالي، المليئة بالمُؤامرات الصعبة. يريد رحيم، الذي كان مسجوناً بسبب الديون، أن يبرئ اسمه لكي يبدأ حياة جديدة. نلتقي به في بداية إجازة محمومة يقوم بها لمُدة يومين، حيث يقفز خلالها من لقاء لآخر، آملاً في الحصول على حريته عن طريق تسوية الأمور مع دائنه حسين (علي رضا جاهنديدي) – مالك مطبعة – وهو أخو زوجة رحيم السابقة.

---

* رؤية نقدية للفيلم الإيراني "بطل" للمخرج أصغر فرهادي
بقلم: الناقد السينمائي أي. أو. سكوت- في صحيفة نيويورك تايمز- 5 يناير 2022م




أصغر فرهادي

يرى فرهادي تشابك الروابط الأسرية بعلاقات العمل، كسمة رئيسية في حياة الشعب الإيراني، حيث يحوم شبح المال دوماً حول علاقات الحُب، الشرف، والإخلاص في حياتهم، وكأننا هنا نقتبس كلمات هومر سيمبسون ولكن حول موضوع الكحول، بأنه السبب والحل لمُعظم مشاكل الحياة.

تستعد زوجة رحيم السابقة، التي لا نراها طوال الفيلم، للزواج مرة ثانية، ويأمل رحيم أيضاً بأن يقوم بالمثل، لبدء حياة جديدة. يقيم سايفاش (صالح كريمي)، ابن رحيم والذي يعاني من إعاقة حادة في التحدث، مع أخت رحيم، مليلة (مريم شاهدي) وزوجها باهرام، وتشكل مليلة وزوجها السند الأساسي لرحيم. أما خطيبة رحيم، الفتاة فرخندة (سحر جولدوست)، فهي التي وجدت العملات الذهبية، واتفق الحبيبان على أن يبيعا تلك العملات، ليستطيع رحيم تسديد الجزء الأكبر من ديونه، حتى يرضى حسين.

كان لدى رحيم خطة أخرى، وهي أن يجد المالك الأصلي العملات ليرجعها له. ويصبح هذا الموضوع سبباً كبيراً للتعقيدات والإثارة في الفيلم، على الطريقة الهوليودية، من دون أن نعرف ما إذا كان تصرف رحيم



نابع عن تهور وعدم صبر بسبب صحوة ضميره، أم أنه نابع من حسابات أخرى. وفي تلك النهاية شبه الهوليودية، يُكافئ تصرف رحيم الأخلاقي، حيث يحصل على الشيء الذي تخلى عنه بالضبط؟

تتصدر أخبار تخلي رحيم عن النقود وإرجاعها، جميع وسائل السوشيال ميديا ويصبح ترندا متصدرا فيها، حيث لم يستطع أي مُتابع أن يقاوم الإحساس بجمال وعظمة ذلك الفعل في هذا الزمن. يستغل المسؤولون في السجن قصة رحيم لمصلحتهم الخاصة، كما تكرمه مُؤسسة خيرية بميدالية وتعده بعمل فيها. انهالت التبرعات على رحيم. وازداد الضغط على حسين حتى يسامح رحيم ببقية الديون. ولماذا لا يسامح حسين؟ فرحيم شاب وسيم طويل، ذو ابتسامة مُشرقة، وهو شخص مُجامل.

لكن هناك شخص آخر غير حسين يقاوم جاذبية رحيم، هذا الشخص يكلم رحيم بشكل ساخر، ويخبره كم هو ذكي لأنه يمتلك قدرة كبيرة على خداع الآخرين. وهو أخ فرخندة، خطيبة رحيم، وهذا الأخ لا يحب رحيم، ويخبر أخته دوما أن رحيم شخص فاشل. ويحاول أحد أصحاب العمل المُحتملين، أن يبحث وراء رحيم ليعرف كل خبايا هذا الموضوع الذي لم يقتنعه، حيث يطلب الدلائل على كل حدث حتى لو كان صغيراً، وإلا فإنه سوف يعتبر هذا احتيالاً وتزويراً.

هل هؤلاء المُشككون برحيم على حق؟ فكلما قضينا وقتاً أطول مع رحيم، قد نتساءل في أنفسنا: إن كان هؤلاء قساة القلوب الغليظين معهم حق، لأن نوبات رحيم الغاضبة قد تدل على شخصية عنيفة. وهل سلوك الجلاد الذي يقوم به رحيم أحياناً يدل على شخصيته غير النزيهة؟ أم أنه كما يدعي، شخص صالح، لكن الظروف تعاكسه؟

هكذا، فإن هذه الأسئلة- من نوعية مع أي جانب علينا أن نقف - غير ذات أهمية لفرهادي، لأنه غير معني بأساس شخصية الإنسان الذي أمامه، بل بالأسباب والنتائج التي دفعته لعمل ما. الفائز بجائزتي أوسكار عن فيلميه (الانفصال 2012م، والبائع بعدها بخمس سنوات). فرهادي يصنع أفلاماً بحس كاتب روائي من الطراز الأول. فيلم "بطل" مشوق وسريع الإيقاع، عميق، ودقيق المُلاحظة، وكأنه فيلم من القرن الـ19 ثلاثي الأبعاد.

حتى الشخصيات الفرعية في الفيلم مشوقة ومُعقدة ومُثيرة للاهتمام، ويعي المُشاهد وجود قصص كثيرة غير مروية في كل زاوية، ومحل وواجهة منزل في الفيلم. ويجد المُشاهد نفسه أمام مُمثلين من الدرجة الأولى مهما كان صغر حجم الدور. مثلاً، تظهر امرأة في نهاية الفيلم برفقة ابنتها الصغيرة، متوجهة إلى رئيس المُؤسسة التي ساهمت في تلميع، ثم تشوية سُمعة رحيم؛ لتطلب منه المُساعدة في إنقاذ زوجها من الإعدام، ومن بضعة مشاهد، نكتشف كم يوجد هناك عدد من الحكايات والأفلام داخل هذا الفيلم. ما هي قصة فرخندة؟ وما هي قصة ابنة حسين، التي تكره رحيم بشكل شديد؟ وماذا عن رحيم نفسه، كأب وكزوج؟

هكذا نبقى في حيرة وأسئلة لا تنتهي طوال الفيلم. وعندما نصل إلى نهاية الفيلم، الحلوة بمرارة لكنها مُرضية، نكتشف أن حكاية الفيلم، ليست هي المقصودة منه في الحقيقة.

في بداية الفيلم، يزور رحيم باهرام زوج أخته في مكان عمله، وهو مقبرة منحوتة على جانب جرف صخري مُنحدر، وكانت مليئة بالسقالات، وهي رمزية عبقرية، وعميقة دالة على حبكة الفيلم، كما يوجد في تلك المقبرة الكثير من السلالم والممرات، التي تمنحنا إمكانية الدخول للغموض المُصاحب للموت والحياة.



فوتوغرافيا: Klaus kampert

مقال

سينما

# ليلة "الطيب".. الساخنة!

"لوحة ساخنة بريشة ليل صاخب يأبى الانقضاء، محطات مُفخخة بالريبة اتكأت على مرفأ العام الجديد، فوضى بشرية مُبعثَرة، علقت على شجرة الميلاد قُصاصات الحظوظ السيئة، فيما علق البعض الآخر "الدُمي" القبيحة، التى تشبه ذواتهم، بينما امتلأت الطرقات بالحكايا والألحان، منها البائس ومنها العابث. لكنها فى النهاية لا تُطرِب المارّة، ولا تُصدِر سوى ذلك النشاز المُتماهى مع الواقعية السوداء".

بمثل هذه المُفارقات الصارخة توالت الصور الذهنية المُتضاربة عبر دوائر زمنية مُغلقة، ومسرح شبة ثابت للأحداث، ليلة واحدة تحت سماء القاهرة فى حضرة ظلام مُفعم بالتضاد، أكدت على كوننا مُجرد رهائن تسكن في قاع الجُب المُجتمعى، مُتَخِذة مواقعها على رقعة الأقدار والمُصادفات فى استعراض غير مُتكافيء للقوى.
كانت هذه هى الصورة الدرامية المُكثفة التى قدمها رائد السينما الواقعية، المُخرج الراحل "عاطف الطيب" فى فيلمه "ليلة ساخنة"، الذى يُعد من الأفلام المعدودة على أصابع اليد الواحدة التى تناولت كواليس استقبال العام الجديد فى السينما المصرية، وجعل من هذه المُناسبة مسرحاً حقيقيا؛ لرصد العديد من المظاهر الحياتية فى الشارع المصري، حيث عكس الفيلم، بوعى سينمائي لافت، مدى التباين الجليّ بين فئات المُجتمع تحت مجهر هذه الليلة الصاخبة، كما التقط السيناريست القدير د. رفيق الصبان تلك النقطة الزمنية بتقاطعاتها الدلالية ما بين أفول عام مضى، وميلاد عام جديد، ليضفى لها رمزية إنسانية مهمة، جاعِلاً إياها خلفية مُفعمة بألوان الحياة الحقيقية، ليبدو المُجتمع فى تلك السويعات اللاهثة مثل "نبات" اللبلاب، الذى ترتبط كافة وريقاته بعضها البعض، ولكن عبر أعناق هشة وملتوية، يسهل قطعها، مما يُضاهى حالة التفسخ التى يعيشها المُجتمع في ظل الخلفيات الحياتية المُشتركة.
يُعد الفيلم أيضاً المحطة الأخيرة التى جمعت ما بين

شيرين ماهر

مصر




المُخرج الراحل "عاطف الطيب"، والفنان الراحل "نور الشريف"؛ الثنائى الأكثر ألقاً فى السينما المصرية، ولعله من أنضج أعمالهما الفنية، حيث لاقى استحساناً كبيراً على المستويين النقدي والجماهيري، كما حصل الفنان "نور الشريف" على جائزة أفضل مُمثل عن دوره بالفيلم من مهرجان القاهرة السينمائى الدولى عام 1995م. شارك كل من "محمد أشرف"، و"بشير الديك" فى إعداد نصوص الحوار للسيناريو القوى الذى كتبه د. رفيق الصبان، إذ يروي "الديك" كيف استوحى رؤيته الخاصة بالفيلم، والتي ارتكزت على الصلة الدرامية والامتداد الطبيعي ما بين شخصية "سيد"/ سائق التاكسي فى "ليلة ساخنة"، و شخصية "حسن" في "سواق الاتوبيس"، هاتان الشخصيتان وما تحملانه من تشابه مع كثيرين ممن يركضون على طريق الحياة لكسب القوت الضروري، فى حين تسحقهم عجلات المُجتمع، لكنهم مع ذلك لا يزالوا يحتفظون بجمال لم تمسسه جرافات الغايات المُبَررة بالوسائل.

كذلك برع "الطيب" فى خلق مُكافِيء بصرى احترافى، يُعادِل عمق الصورة الدرامية التى قدمها السيناريو، لنجد الفيلم أشبه "بحياة" حقيقية شديدة الواقعية، فتمضي الأحداث بانسيابية ملحوظة بفضل "الكاميرات المحمولة" التى جابت الشوارع، حيث كان التصوير أغلبه "خارجي"، لتتحول الميادين والشخوص العادية والطرقات إلى مسرح بديل للبلاتوهات، كما اتخذ "الطيب" تيمة "الرحلة"، أو "الطريق" مساراً لتضمين رسائل الفيلم، الذى دار في ليلة واحدة، جرى الإيغال خلالها في أعماق ليل القاهرة ومُرتاديه، لتصبح هذه "الليلة الساخنة" بمثابة صرخة مدوية أطلقها "الطيب" وفريق العمل فى وجه كل مظاهر القهر والفقر والفساد.

شارك فى التمثيل كل من الفنانة "البلبة"، سيد زيان، عزت أبوعوف، سلوى عثمان، حسن الأسمر وسناء يونس، والواقع أن "لبلبة" قدمت فى هذا الفيلم أحد أهم أدوارها، والذى كان سبباً مهما في لفت الأنظار إلى قدراتها الفنية، لتتجاوز بذلك انحصارها الطويل فى الأدوار الخفيفة والاستعراضية، والفضل يعود إلى "الطيب"، الذي أجاد دائماً توجيه دفة أداء المُمثلين بالطريقة التي يريدها، وإخراج أفضل ما لديهم.

دارت أحداث الفيلم حول "سيد"، سائق التاكسي، الأرمل المُكافح، الذى يسعى إلى تدبير مبلغ بسيط من المال، لإجراء عملية جراحية عاجلة لحماته، التي ترعى ابنه الوحيد المُعاق ذهنياً، في حين تجمعه الصدفة "بحورية"، فتاة الليل التائبة، التي قادتها الظروف في هذه الليلة الهوجاء إلى التورط بتلك المهنة التي تكرهها حتى تجمع المبلغ اللازم لتنكيس منزلها الذي تعيش فيه، وإلا تعرضت للطرد. تتقاطع مساراتهما في النقطة الأكثر إظلامًا من الليل، قبل أن تتغير حياتهما للأبد بفعل مُصادفة عجيبة، أغدقت عليهما المال، بطريقة مُثيرة مليئة بالمُفاجآت الصادمة.

يبدو الفيلم للمُشاهد "كلقطة" واحدة بفضل الصورة المُكثفة التي جرى توزيعها داخل بنية الأحداث، وهي صورة ضدية صريحة، لعبت دور البطولة فى عدد ليس بالقليل من المشاهد، من خلال الاستعراض الذكي لكواليس هذه الليلة بدءًا من كيفية احتفال متوسطي الدخل من ممرضي المشفى أثناء نوبطجياتهم حسب إمكانياتهم المتواضعة بطريقة غير مُتكلفة، و مروراً بالشباب المُستهتر الذي يعربد بالطرقات وصولاً للملاهي الليلية، وانتهاءًا بالأوراق النقدية الملونة، التى يغدقها الأثرياء على "الراقصات" و"الساقطات"، بينما نجد



على الضفة الأخرى من هذا الصخب بعض خريجي الجامعات الذين يعملون "كحُراس سيارات" أمام الملاهى الليلية لكسب القوت بدلاً من التسكع بالطرقات من دون عمل، واثنين من البسطاء (سيد - حورية) يلهثان خلال هذه الساعات المُستهترة من الليل للحصول على مبلغ زهيد، كلاهما في أشد الاحتياج إليه.
وبعد هذا الزخم الضدى الذي نضج في ذهن المُتلقي، يأتي مشهد النهاية "صادماً" للغاية، مُثيراً للمزيد من الحنق والاستياء، حيث لم يستمع "سيد" إلى نصيحة "حورية" بأن يحتفظا بالمال الذى عثرا عليه في التاكسي مُصادفة بعد نزاع وقع بين أحد الرُكاب وشركائه؛ مما أسفر عن مقتل هذا الراكب، الذى تبين بعد ذلك كونه مُسجلا بقضايا الإتجار بالسلاح وغسيل الأموال بأمن الدولة. يفر "سيد" و"حورية" هرباً بالتاكسي من هذا الموقف الكابوسي، ليكتشفا وجود حقيبة مُمتلئة بالنقود تخص هذا الراكب. يصمم "سيد" على إرجاع المبلغ للشرطة والاكتفاء بنصيبه القانوني من المبلغ، بينما يواجه اتهامات لم يكن يتوقعها، بكونه القاتل أو على صلة بالقتيل المشبوه؛ فتقرر الشرطة احتجازه على ذمة التحقيق. تتكاثف هنا تساؤلات مُلِحة أراد أن يطرحها الفيلم وهى: لماذا تتمادى الدنيا فى قهر البسطاء؟ ولماذا يجبرهم العالم علي إخفاء مال لا يخصهم درءًا للشكوك التي حاصرت مُبادرتهم الطيبة باتهامات مُتلاحِقة، كما لو كانوا قتلة أو سارقين؟
يرصد هذا المشهد كيف منحت بعض خروقات القانون ذريعة للإحجام عن قول الحقائق وإضفاء شرعية اضطرارية على "الخطأ"؛ لكونه الملاذ الوحيد من "صواب" قد يُجَرِم أصحابه، وهو ما ارتسم بطريقة السهل المُمتنع من دون نصوص حوارية على وجه "سيد" و"حورية" من خلال نظراتهما المُتبادلة التي تفيض بالقهر ، لتبقى الإجابة مُشفرة، لا يفهما سواهما. فهى نظرة طويلة عالقة فيما بينهما، حيث يفصلهما أسلاك القانون الشائكة والطريق الخاوي، ليترسخ داخلهما اقتناع مبتور، هو "نِتاج" منطقى لما وقع عليهما من ظلم، فيصبح هذا الظلم هو "الذريعة" التي ترتاح بها ضمائرهما تجاه الحصول على هذا المال بهذه الطريقة غير الشرعية.
لقد كانت "ليلة" الطيب "الساخنة" أحد أهم الأرصدة الفنية القيمة في خزانة السينما الواقعية التي جردت الواقع من أقنعته، وجعلته يواجه "أخطاءه" رغماً عنه. هكذا كانت سينما "الطيب" صوتاً واعياً، ومشرط جراح يجول فى جسد المُجتمع بوعي ومهارة يحسبان له.



**فوتوغرافيا: Irving Penn**

# بطلات الكوميكس الخارقات الإثارة



ياسر عبد القوي

مصر

بطلات الكوميكس الخارقات:

**ما أول شخصية تخطر بذهنك عند قراءة هذه الأسماء؟ Black Widow. Wonder Woman. Scarlet Witch. Cat Woman.؟ أيا كانت شخصية بطلة الكوميكس الخارقة المُفضلة، وأيا كانت الشخصية النسائية الخارقة المُفضلة لديك، فهي دائما تتبع صورة نمطية لا تخرج عنها؛ فمُنذ فجر كوميكس الأبطال الخارقين الذي بدأ مُنذ مئة عام، كان للنساء اللاتي يظهرن في مُربعات الكوميكس- بغض النظر عن مدى تمتعهن بالقوة أو الشعبية- نفس الشكل العام، مُثيرات، بملامح جسدية أنثوية مُبالغ فيها، مع أقل ما يمكن من الملابس التي تظهر مفاتنهن، أو تلتصق بأجسادهن لتحيلها لكتل أنوثة مُتفجرة بالإثارة، إنهن، عمليا، أيقونات إيروتيكية بصرية، لكن هؤلاء الخارقات القويات لم يكن في مُقدمة مسرح الكوميكس حتى الحرب العالمية الثانية، وخلال العصر الذهبي للكوميكس- من 1938-1956م- احتلت النساء، غالبا، أدوارا ثانوية أو مُساندة للأبطال الذكور، حتى في الكوميكس الرومانسية العاطفية.**

**إنك لن تجد شبيهات الربات الخارقات على صفحات كوميكس ذلك العصر، بل، غالبا، موظفات، ومهنيات، أو بطلات قصص رومانسية. ستجد شخصيات مثل: نيللي المُمرضة، وتيسي الطباعة على الآلة الكاتبة، وميللي المُوديل، تلك هي الوظائف التي كانت تشغلها النساء الأمريكيات في فترة ما قبل الحرب، حتى بطلات الكوميكس الرومانسية، كن إما فتيات نقيات، أو شريرات، وأيا كان نوع البطلة، فليس لها سوى تأثير ضعيف على قرارات البطل، أحيانا ما ضمت الكوميكس كلا من النوعين، النقية الطيبة وصديقتها، أو غريمتها الخبيثة اللعوب، ولعل أشهر تلك القصص هي قصص Betty and Veronica التي نشرتها Archie comics بداية من عام 1950م، إلا أنه مع سيطرة الفتيات العاديات على دور المرأة بالكوميكس في عصره الذهبي، لم نعدم شخصيات نسائية مُحاربة للشر والجريمة**

يتصفن بقوة فوق بشرية، ليست بالكثيرة ولا اللامعة الشُهرة كالبطلات في العصر اللاحق، لكنهن احتللن مساحتهن المُعتبرة، وإن لم تكن مُقدمة المسرح، لعل أشهرهن هي Invisible Scarlet O'Neil التي ظهرت أولا برسوم الكوميكس في الصحف ما بين عامي 1956-1940م ، وشخصية Miss Fury التي ربما حملت الفكرة الأصلية لكل من شخصيتي Cat wom-an، وBlack Panther والتي تتحصل على قوة وسرعة خارقتين بارتدائها جلد فهد أهداها أياه عمها الذي حصل عليه من زعيم قبيلة إفريقية، نشرت قصصها في إصدار كوميكس الأحد الخاصة بداية من إبريل 1941م وحتى 1946م.

اشتهرت دار نشر Fiction House خصوصا بتقديم بطلات خارقات (تقدميات) مثل Sheena، ملكة الأدغال التي ساعدت جاذبيتها الشديدة في إطلاق سلسلة كوميكس خاصة بها، كما تذكر الكاتبة ورسامة الكوميكس (تينا روبنز-Tina Robbins) في كتابها: The Great Women Superheroes:

"أظهرت مُعظم القصص الخرافية من نمط Pulp Fiction بطلات قويات، جميلات، كفئات، كن مُمرضات حربيات، طيارات مُقاتلات، مُخبرات سريات، مُتخصصات في مُكافحة التجسس، وملكات أدغال يرتدين جلود الوحوش، وكن مُسيطرات، مُتحكمات بمصيرهن، يطلقن وابلا من الرصاص أو يشتبكن حاملات الخناجر، أو شاهرات السيوف، قفزن عبر الصفحات، مُستعدات لهزيمة أي شرير، ولم يحتجن للإنقاذ أو المُساعدة".

لا يمكنني ألا أذكر البطلة المُفضلة لدي شخصيا Fantomah من إبداع الكاتب والرسام Fletcher Hanks، وهي مصرية قديمة لا تشيخ، ولا يمسها الزمن، تعيش في العصور الحديثة، ويمكنها التحول لمخلوق برأس جمجمة لتمتلك قوى خارقة تمكنها من مُكافحة الشر، ظهرت كبطلة ثانوية في Jungle comics عام 1940م، إلا أن هذا كله كان على وشك أن يأخذ زخما قويا ومُختلفا، فقد قامت الحرب العالمية الثانية.




وولدت Wonder Woman:

قليلون هم من لم يسمعوا بـ wonder woman حتى قبل ظهورها مُؤخرا في أفلام DC- فهي بطلة الكوميكس الخارقة الأكثر شعبية على الإطلاق، أبدعها ويليام مولتن مارستن- William Moulten Marsten الطبيب النفسي، خريج جامعة هارفرد بالتعاون مع الرسام H. G. Pe-ter، وقدماها في كوميكس All Stars في أكتوبر 1941م، وبحلول أوائل عام 1942م كانت تحتل غلاف سلسلة كوميكس جديدة هي: Sensation Comics، رأى مارستن الحاجة لبطلة خارقة أنثى، كمثل أعلى لقارئات الكوميكس الشابات؛ فأبدع واندر وومان لتجمع ما بين الجمال الأخاذ والروح القوية لروزي عاملة اللحام- بطلة البوستر النسائي الشهير- رغم أن ثيابها المُثيرة كانت دائما مادة للخلاف، في 1943م أظهر ماسترن وبيتر الأميرة ديانا (واندر وومان) وهي تفوز بانتخابات الرئاسة الأمريكية- رغم أن القصة أظهرت الحدث بعد 1000 عام في المُستقبل- وندر وومان هي واحدة من عدة بطلات خارقات ظهرن خلال الحرب العالمية
















الثانية، لكنها من القليلات اللاتي بقين حتى يومنا هذا، من البطلات الخارقات اللاتي ظهرن في أربعينيات القرن الماضي: ماري مارفل Mary Marvel، يجب عدم الخلط بينها وبين كابتن مارفيل من بطلات مارفيل كوميكس، والتي ظهرت بالكوميكس أولا كبطل خارق مُذكر وأعيد إنتاجها بشخصية كارول مارفيل في فيلم عام 2019م- يقول مُبدع الشخصية، فنان الكوميكس مارك سوايز، أنه وضع تصميم ماري مارفيل وشخصيتها بناء على المُمثلة الشهيرة جودي جارلاند Judy Garland، ظهرت ماري للمرة الأولى على صفحات فاوست كوميكس بديسمبر 1942م، وحازت سلسلة كوميكس خاصة بها بحلول ديسمبر 1945م، قصتها التأسيسية تدور حول أنها الأخت المفقودة لبطل كوميكس DC كابتن مارفيل أو بيللي روبسون- من المُربك جدا حقيقة استعمال كل من شركتي مارفيل و DC نفس الاسم لشخصيات مُختلفة تماما- كل من ماري وأخيها حصلا على قوتيهما الخارقة من الساحر (شازام)، ولا يحتاجان سوى ذكر اسمه ليتحولا إلى بطلين خارقين، أو يعودا لطبيعتهما. ظهرت تلك الشخصيات في فيلم Shazam، إنتاج DC عام 2019م.

إلا أن تحولا مُثيرا حدث في عالم الكوميكس


روزي عاملة اللحام


INVISIBLE
SCARLET O'NEIL
No. 1 DEC.
COMICS MAGAZINE
10¢
2 BIG "SCARLET" MYSTERIES!
WHEN A BEAUTIFUL GIRL DISCOVERS THAT SHE HAS THE POWER TO BECOME INVISIBLE, THERE'S BOUND TO BE PLENTY OF ADVENTURE!
Read THE CASES OF THE... "MADMAN'S REVENGE" AND "HIT and RUN KILLER"
RUSSELL STAMM
What would you do if you could become INVISIBLE?


SHEENA
QUEEN OF THE JUNGLE
10¢
THRILLING TALES OF WILDEST AFRICA!
THE HOODOO BEASTS OF MOZAMBIQUE

في أواخر 1942م، حينما قام (مكتب الإعلام الحربي)، وهو مُنظمة حكومية أمريكية تشمل قسما لإنتاج المجلات ولجنة لإنتاج الكوميكس، باقتراح موضوع للأعداد التالية من مجلات الكوميكس- كانت تلك دعاية زمن الحرب مُتنكرة في شكل كوميكس- كان الإطار الاسترشادي الذي أصدره المكتب يشمل التوجيه التالي: قوة النساء زمن الحرب، الموضوع الذي يتحدث عنه الجميع، هو موضوع (طبيعي) لأغلفة المجلات، إلا أنه عند التعامل معه يُنصح المُحررون الأخذ في الاعتبار السياسة التي أقرتها لجنة الحرب للقوى العاملة: يُعتبر تشغيل النساء في وظائف تبدو غير مُرتبطة مُباشرة بالإنتاج الحربي مثل: السكك الحديدية، والأتوبيسات، والمركبات الآلية، ومحلات التجزئة التي تبيع الضروريات....إلخ، يجب اعتبار كل تلك الأعمال (نشاط من أجل الحرب) قدر ما يجب على النساء شغل مواقع الرجال الذين استدعوا للحرب.

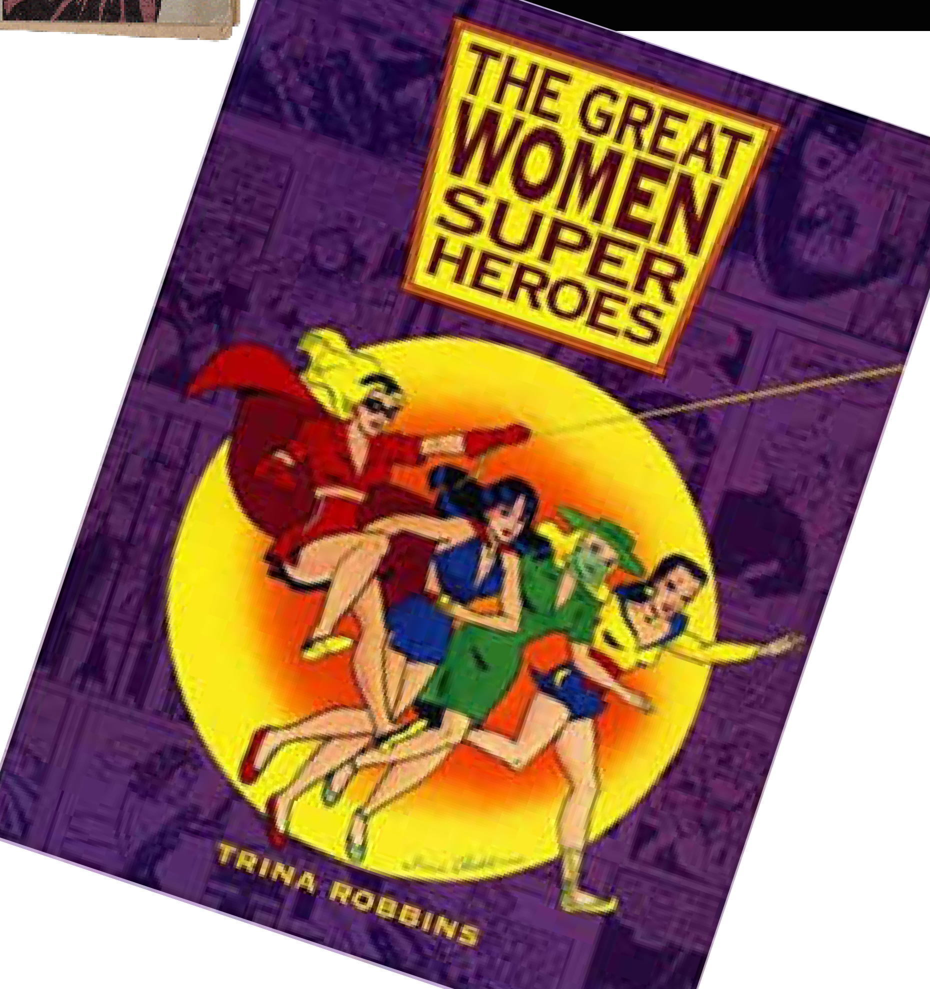
لم تُخيب صناعة الكوميكس أمل اللجان الحكومية؛ فظهرت البطلة الخارقة ماري مارفيل في العدد 11 من Wow Comics عام 1943م وهي تشغل وظيفة ساعي تلغراف بعد أن استدعي الساعي للحرب، الرسالة واضحة هنا للشابات الأمريكيات، إنهن يستطعن دعم المجهود الحربي بشغل وظائف غير تقليدية أو معتاد شغلها بالنساء، إلا أن التمرد على هذه (الاقتراحات) الرسمية جاء من حيث لم يتوقع أحد، فقبل ظهور (واندر ومان) بستة أشهر، ولدت بطلة خارقة جديدة، وهذه المرة كانت مُبدعتها امرأة (جوين تارب ميللز- June Tarpe' Mills)، والتي أنتجت الكوميكس الخاص بها تحت اسم: تارب ميللز؛ هربا من التحيز الصارم ضد النساء في صناعة الكوميكس وقتها، فقدمت أول شرائط الكوميكس لبطلتها المعروفة باسم (بلاك فيوري- Black Fury) أو Miss Fury، وتتلخص قصتها التأسيسية في أن النجمة الاجتماعية مارلا درايك تضطر لآخر لحظة إلى تغيير زيها التنكري؛ لحضور حفلة تنكرية، فترتدي زي نمر أسود حصل عليه عمها من طبيب ساحر بأحد القبائل




جودي جارلاند




البدائية، وتركها ميراثا لمارلا- لاحظت، طبعا، التشابه الواضح مع قصة **Sheena** ملكة الأدغال، وقصة **Black Panther** لمارفيل، لكن هذا هو عالم الكوميكس، وأنا أكتب عنه فقط ولم أخترع قوانينه- تكتشف مارلا في طريقها للحفل أن زيها يمنحها إحساسا بالقوة فوق البشرية، التي يمكن بواسطتها منع جريمة قتل، في الأوقات التي لا تستعمل فيها زيها الخارق، المُميز في جوين ميللز مُبدعة الشخصية، إنها قبل رسمها للكوميكس، عملت كرسامة للأزياء والموضة، وهو ما استغلته لمنح بطلتها- بينما لا ترتدي زيها الخارق- مظهرا جذابا وهو ما ميز الكوميكس الخاص بها عن بقية الكوميكس المنشورة وقتها خاصة نمط كوميكس الظلال الذي ينتمي له إبداعها، امتلأ كوميكس ميس فيوري بالجاذبية الأنثوية والجريمة وطبعا الأشرار النازيين بما فيهم البارونة إريكا فون كامبت،



الجاسوسة النازية مع صليب معقوف موشوم على جبهتها! مما يجبرها على تصفيف شعرها ليغطي جبهتها لإخفاء هذه العلامة الفاضحة، ظهرت كوميكس ميس فيوري في أكثر من 100 جريدة، وبيعت ملايين النسخ، وصدرت مطبوعة مُستقلة ما بين عامي 1946-1942م، كما رسمت ميس فيوري على أنوف عدة قاذفات قنابل أمريكية خلال الحرب العالمية الثانية، لسوء الحظ فإن الضغط الاجتماعي الذي مُورس على النساء الأمريكيات بعد إنتهاء الحرب لإعادتهن للمنزل وإخلاء الوظائف لصالح الجنود العائدين من الحرب، على أن المناخ المُحافظ الذي سيطر على الولايات المُتحدة في أواخر الأربعينيات وطوال الخمسينيات رجح كفة الروايات والقصص الرومانسية كمحور لعالم المرأة، وعليه ألغيت كوميكس ميس فيوري في ديسمبر 1951م، لكنها منحت مُبدعتها شُهرة أول مُبدعة لبطلة خارقة في تاريخ الكوميكس، بطلة خارقة اشتهرت لدرجة تحولها لمعبودة العديد من الجنود الذين كانوا يراسلونها، فتجيبهم



مُبدعتها بخطابات تحوي صورا موقعة لميس فيوري.

من أنوف القاذفات لصفحات المجلات:

ما السبب في هذا التقليد الراسخ لرسم البطلات الخارقات، بملابس كاشفة ومُثيرة، وأجساد مُتفجرة بالأنوثة المُبالغ فيها؟ حتى بطلة الشيوعيين الخارقة بالكوميكس المُنتجة بالكتلة الشرقية: (أوكتبريانا- Octobriana)، رسمها مُبدعها الرسام الروسي Petr Sadecký على نفس النمط الذي رُسمت به البطلات الخارقات الغربيات، بدأ هذا التقليد مما يسمى Nose Art، فن الأنف، والمقصود هنا أنف الطائرة المُقاتلة أو القاذفة، وهو تقليد عريق جدا في الجيوش الغربية، ويبدو أنه مُنذ ذهب الرجال للحرب على متن طائرات أحسوا بالحاجة لتزيين طائراتهم برموز خاصة غير رسمية وشخصية وأحيانا حتى ممنوعة، أعتقد شخصيا أنه إحياء للتقليد العسكري في العصور الوسطى، لتمييز كل فارس نفسه بشعار خاص يضعه على درعه وملابسه وكسوة فرسه، ويميزه عن غيره، ففي الحقيقة اعتبر طيارو الحرب العالمية الأولى أنفسهم، نوعا من (فرسان السماء)، وقاد عدد منهم طائرات صمموها أو صنعوها بأنفسهم، فلا عجب إن رغبوا في تمييز أنفسهم، وتأكيد فكرة الفروسية- طبعا قيادة آلة طائرة مصنوعة من الخشب والقماش وبدون اختراع المظلات؛ قد يخلق حالة من الغرور المرضي والتباهي المُفرط بالذات- سُميت تلك الرسوم والعلامات (فن الأنف) Nose Art، وكثيرا ما خلقت رابطة قوية ما بين الإنسان والطائرة، فقد أراد الطيارون أن تُرى طائراتهم وكأنها لها هوية بشرية وشخصية خاصة يمكنهم تعريفها بها وبناء علاقة معها على أساسها، بدأ التقليد في الحرب العالمية الأولى، لأسباب عملية في الحقيقة، لتحديد بوضوح انتماء الطائرة لأي جانب من المُتحاربين، والبعض استعمل ذلك التحديد لبث الرعب في قلوب الطيارين المُعادين، أشهرهم على الإطلاق البارون الألماني مانفريد فون رايختفن

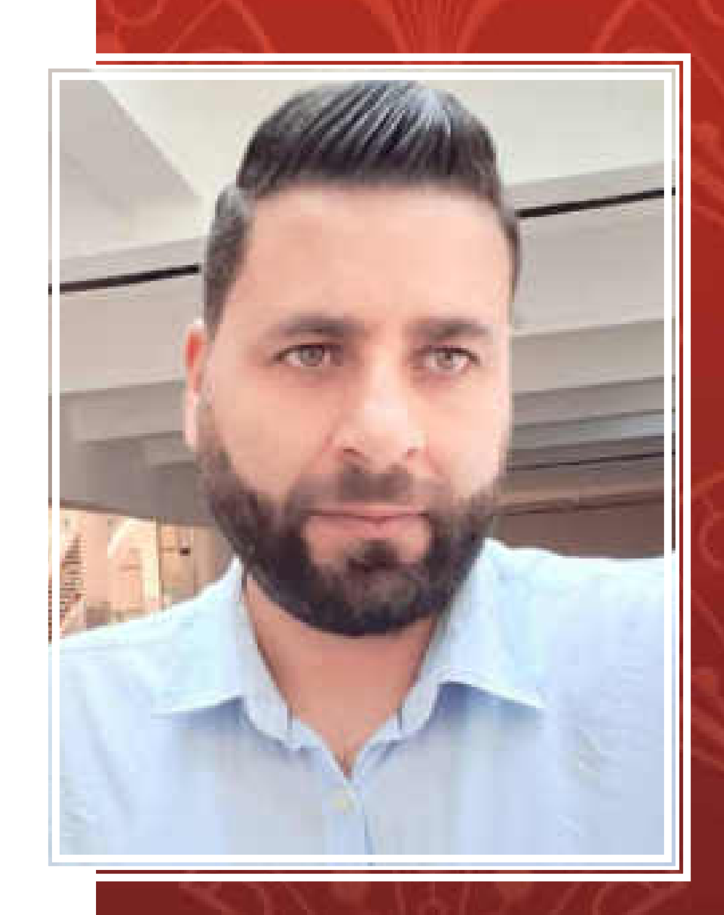
Manfred von Richthofen - أو باختصار البارون الأحمر، والذي يعتبر أعظم طياري الحرب العالمية الأولى، وأكثرهم خطرا في طائرته الحمراء مع ثلاثة أزواج من الأجنحة، كان رعبا في السماء، خلال الحرب العالمية الثانية استمر التقليد، مع طائرات أكبر حجما وأسطح معدنية مصقولة، منحت الطيارين والفنانين العاملين لحسابهم (سطح رسم) أفضل، تراوحت الأعمال الفنية المُزينة لأنوف الطائرات من مُجرد كتابة اسم الطائرة، إلى رسم شخصيات كرتونية، إلى لوحات مُعقدة مُتعددة العناصر.

كان أكثر تلك الرسوم شهرة وبروزا هي الرسوم التي احتوت على نساء، كانوا يعتمدون قاذفاتهم نساءا، ويطلقون عليها أسماء نساء، لتمييز كل طائرة بشخصية فردية تبرز بها وسط مئات الطائرات المُنتجة على نفس خط الإنتاج- كان قد انتهى، للأبد، عصر الطائرات الحربية المُصنعة خصيصا- طبعا بالنسبة لشباب أغلبهم في العشرينيات، يواجهون الموت يوميا، ما سيكون أكثر قولا وطلبا من صور لنساء جميلات مُثيرات في ملابس فاضحة مع علامات أنوثة صارخة؟ هكذا كانوا يرون آلاتهم المُدمرة، نساء فاتنات وجميلات، من هنا نشأ هذا التقليد، واحتلت بطلات الكوميك الخارقات أنوف الطائرات بأجسادهن المُثيرة، وملابسهن المُختصرة، عند عودة هؤلاء الشباب للحياة المدنية، ومعهم الفنانين الذين رسموا تلك الأعمال، كان من الطبيعي أن يستمر التقليد، فما كان مرغوبا في الحرب، بقي مرغوبا في السلم، وولدت ذائقة فنية كان يجب إرضائها، وهكذا ولدت البطلات الخارقات الإثارة .



فن تشكيلي

# الحداثة في الفن الإيروسي



د. إسماعيل مهنانة

الجزائر

تقع الإيروسية في قلب الحركات الفنية الحديثة مُنذ عصر النهضة، فهي ليست مُجرّد ثيمة من ثيمات الفن التصويري الحديث، بل إحدى الخيوط الناظمة لفهم "نظرة" الثقافة الغربية الحديثة إلى "الجسد العاري" وتحوّلات تلك النظرة. إن كون مُعظم الفنّانين رجالا، خاصة قبل القرن العشرين، قد جعل الإيروسية تتمحور كلّها حول جسد المرأة. كما أن كون مُعظم فنّاني عصر الحداثة غربيين سيجعل إيروسية الفن الحديث مُرافقا أيديولوجيا للنظرة الاستعمارية والاستشراقية لنساء الشعوب الأخرى. كما أن كون مُعظم الفنّانين ينحدرون من طبقات اجتماعية مُحافظة، أرستقراطية كانت أو بورجوازية، سيجعل الإيروسية أيضا، تدور فقط في فلك الجنسانية الغيرية، وأداة الثقافة الغربية في إقصاء وتهميش الجنسانية المثلية. ولهذا يبدو أن تتبعَ تاريخ الإيروسية في الفن الحديث من شأنه أن يكشف لنا كل آليات الإقصاء "للجسد الآخر" الذي ظلّت الثقافة الغربية تمارسه تحت عباءة التنوير والفن الطلائعي.

يتطلّبُ فهم الإيروسية في فنون التصوير (النّحت، والرسم، والفوتوغرافيا) تميزها بدقة عن الخلاعة (البورنوغرافيا) فالإيروسية لا تهدف إلى تحريك الإثارة الجنسية، ولا تخاطب التمثّلات الجنسانية، بل تتوجه بخطابها إلى الثقافة السائدة حول الجسد الإنساني، وتهدف إلى تغيير "نظرة" الثقافة إلى الجسد، خارج الأطر الأخلاقية، بل إن هدفها الأول في عصر النهضة كان فصل الجسد عن الأخلاق.

يمكننا القول: إن الفنان الإيطالي "تيتيان" (تيسيانو فيشيلو 1488-1548م) هو أول من اكتشف قوّة الإيروسية في هدم النظرة الكنسية التي سادت طوال القرون الوسطى حول الجسد. فقد تركّزت جل أعماله على إعادة تصوير المشاهد الأكثر حيوية في الخيال المسيحي، تصويرا يقوم أساسا على إسقاط أوراق التوت التي تنامت عبر القرون حول جسدي "آدم وحواء" (وهو عنوان لوحته لسنة 1523م)، وإعادتهما في عراءهما الأول. فالفن الإيطالي كلّه في عصر النهضة كان يقول على حيلة تفككية

للثقافة المسيحية، وهي إعادة تصوير شخصيات ومشاهد الكُتب المقدّسة بطريقة دنيوية خارج التمثّلات الشعبوية التي كان يفرضها فن الأيقونات المسيحي. يعتمد فن النهضة بالأساس على التفاصيل التي تُغفلها الأيقونة الدينية. وبالضبط تفاصيل الجسد العاري. والعراء لم يكن يشمل الشخصيات الدينية (كالمسيح، والعذراء، والحواريين، والقدّيسين) أي الشخصيات التاريخية، بل كان موجّها فقط إلى الشخصيات (الأسطورية)- آدم، وحواء، والملائكة، وفينوس، وآفروديت ..الخ.

لم تكن هذه التعرية الموجّهة، مُجرّد مُمارسة للرقابة الذاتية والكنسية، بل تدخل ضمن استراتيجية التخييل الفني للتاريخ الرسمي التي يقوم عليها كل عصر النهضة الأوربّي. أي تصوير ما كان يُعتقد أنه حقائق تاريخية راسخة بوصفه مُجرّد خيال فنّي. وهو ما نشاهده في مُعظم أعمال رافاييللو، ومايكل أنجلو، وليوناردو دافنشي. إن تصوير النبي مُوسى بقرنين صغيرين في تمثال "مايكل أنجلو" ليس مُجرد نتيجة لخطأ في الترجمة اللاتينية للعهد القديم كما هو شائع، بل يبدو "خطأً مُتعمدا" يكشف من خلاله الطابع الأسطوري لشخصية النبي مُوسى.

تمثّل تفاصيل الجسد العاري أيضا إحدى التقنيات التي كان فنانو عصر النهضة يعتمدونها، ففي تفاصيل الجسد العاري يمكن إخفاء الكثير من الرسائل المناوئة للتصورات السائدة حول الجسد الأنثوي التي كانت الثقافة الدينية تروّجها وتبني عليها سُلطتها على المجتمع. وذلك من خلال أخطاء مُتعمّدة مثل إضافة فقرة من فقرات العمود الفقري أو محو السرّة، أو حذف الأعضاء الحميمية.

إذا كانت الإيروسية الفنية في عصر النهضة- القرن السادس عشر- تتوجّه إلى تصوير الشخصيات الأسطورية التي تقوم عليها الثقافة المسيحية، فإننا سنجدها تتوجه في القرون التي تأتي بعد ذلك إلى تصوير شخصيات عادية من المجتمع، وذلك لأن السُلطة نفسها قدّ غيّرت من لونها في المجتمعات الأوربية الحديثة، في القرن السابع عشر والثامن عشر، لم



أدم وحواء - تيتيان 1523م

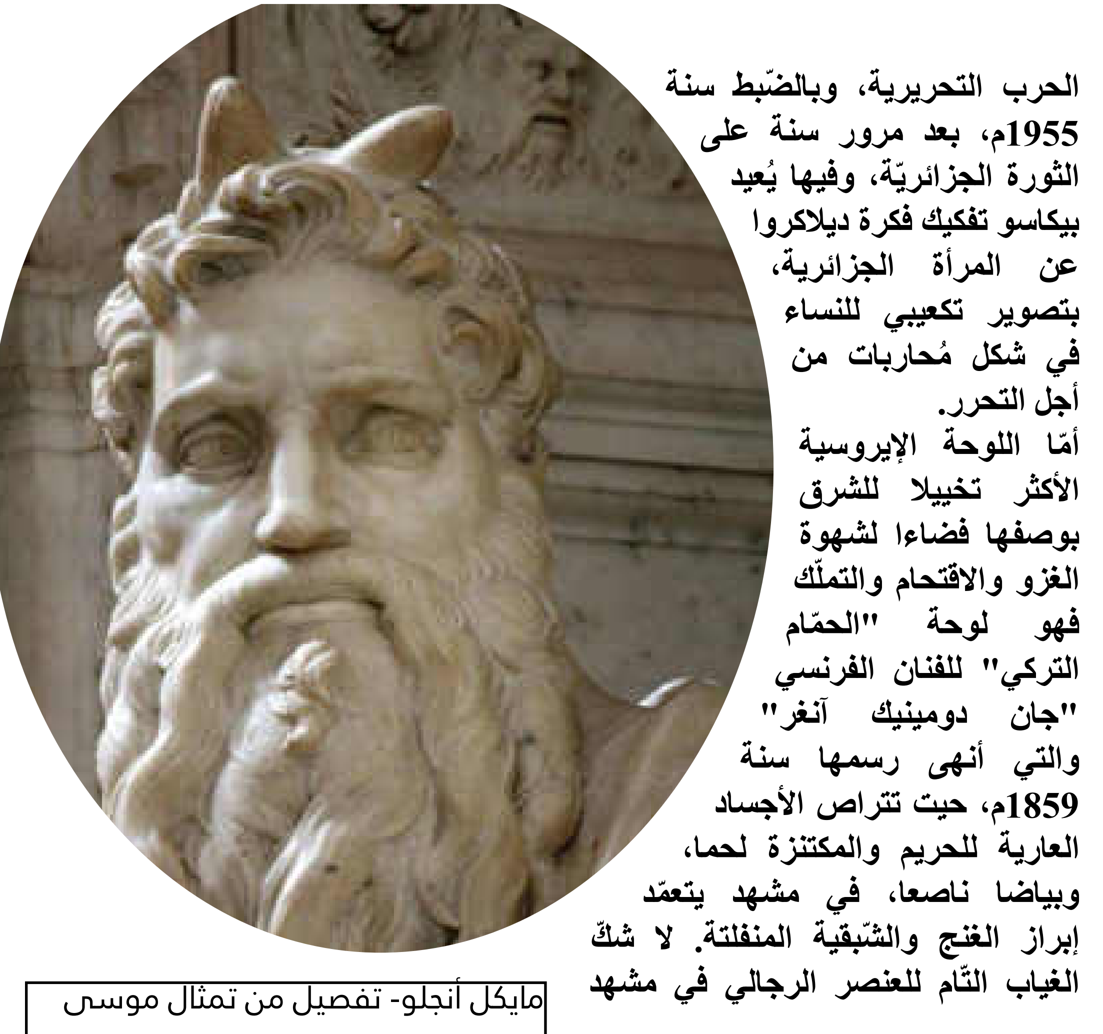
تعد السُلطة والثقافة دينيتين، بل سُلطة المجتمع والطبقة هي من تحل محل سُلطة الكنيسة. لهذا ستتوجه الإيروسية في الفن إلى نقد هذه السُلطة من خلال تصوير مشاهد الحبّ المتحرر من سُلطة المجتمع، مثل مشاهد الخيانة الزوجية، والشبق المُنفلت، ومشاهد العُري في الطبيعة والغابات وخارج القصور البورجوازية. وستنتقل الطلائعية عبر هذين القرنين إلى عواصم أوروبية أخرى، مثل باريس ولندن، عبر أعمال فنانين كبار مثل أنطوان واطو (1684 1721-م)، وفرانسوا بوشيه (1703 1770-م) ولوحاته الفضائحية مثل "الإيروتيكا الرعوية"، و"وضعيات في الصالون"، و "ظهيرة في البريّة" وغيرها.

مُعظم أعمال الفن الإيروسي للقرن السابع عشر والثامن عشر، يختفي فيها الجسد العاري للرجل، ويتم توجيه النظر نحو أجساد النساء في وضعيات جنسية وشبقية تعتمد على التنويع، وأمثلة الجسد الممتلئ بوصفه نموذج الجمالية الإيرويسية، لهذا يتم التركيز دائما على الأرداف الممتلئة والمثيرة. وهذا يكشف لنا أيضا أن الرشاقة بوصفها معيارا للجمال بدعة جديدة أنتجتها شركات الموضة المصنّعة في القرن العشرين.

أما في القرن التاسع عشر، سنجد أن الإيروسية في الفن، يصيبها ما أصاب مجمل الثقافة الغربية، وهو مُرافقتها

للمشروع الاستعماري عبر تخييل الشّرق، فقد توجّه الخيال الفني للكثير من الفنانين الغربيين إلى استكشاف الشّرق الغرائبي والسحري؛ لإلهاب خيال المتلقّي الغربي وتحفيزه إلى الغزو وتمويل الحملات الاستعمارية. ربّما تكون لوحة "نساء الجزائر" لأوجين ديلاكروا سنة 1834م، أول تخييل إيروسي للحريم الشرقي، فقد رُسمت اللوحة لأول مرّة، أربع سنوات فقط بعد احتلال الجزائر. ثم أعيد رسمها فيما بعد من عدّة زوايا، وتصوّر اللوحة مشهد الحريم الحميمي في جوّ من الدّعة والخمائلية والكسل والرخاوة. وهي دعوة واضحة لغزو فضاء سهل والاستيلاء على ملّذّات مُتاحة وقطوف دانية، فُتحت بفضل المشروع الاستعماري. وقد بقيت اللوحة تثير الكثير من الردود والملاحظات النقدية طوال فترة الاستعمار التي دامت 132 سنة. ومن المثير للاهتمام أن نضيف أن آخر تلك الردود كان عبارة عن لوحة تحمل نفس العنوان، رسمها بابلو بيكاسو خلال الحرب التحريرية، وبالضّبط سنة 1955م، بعد مرور سنة على الثورة الجزائريّة، وفيها يُعيد بيكاسو تفكيك فكرة ديلاكروا عن المرأة الجزائرية، بتصوير تكعيبي للنساء في شكل مُحاربات من أجل التحرر.

أمّا اللوحة الإيروسية الأكثر تخييلا للشرق بوصفها فضاءا لشهوة الغزو والاقتحام والتملّك فهو لوحة "الحمّام التركي" للفنان الفرنسي "جان دومينيك آنغر" والتي أنهى رسمها سنة 1859م، حيت تتراص الأجساد العارية للحريم والمكتنزة لحما، وبياضا ناصعا، في مشهد يتعمّد إبراز الغنج والشّبقية المنفلتة. لا شكّ الغياب التّام للعنصر الرجالي في مشهد



مايكل أنجلو- تفصيل من تمثال موسى

فرانسوا بوتشر- الجارية سوداء الشعر- 1745م

أيوجين ديلاكروا- نساء الجزائر- 1834م

إحدى لوحات مجموعة : نساء الجزائر- بابلو بيكاسو - 1954-1955م

الحريم الشرقي، مُبرر واقعيا، فالحرملك الشرقي بالتعريف هو نفيُ لكل حضور رجالي، وخاصة الحمّام. وهو ما يعطي للفنّان الغربي صفة المُتلصص المُطلق. فالتلصّص على الفضاء الإيروسي المُغلق ظلّ هوساً غربيا يسكن اللاشعور الفني حيث التلصص جريمة كانت الكنيسة تُعاقب عليها بفقأ العين. فالفنّان الإيروسي الغربي الذي كان لا يرسم الجسد الأنثوي العاري في أوروبا إلا لنساء مُستلقيات على الأرائك، يتم عادة تأجيرها للغرض الفني وجد نفسه مع الاستشراق الفني في حلٍّ من هذا الشرط؛ فأطلق العنان لخياله في تخييل أجساد الشرقيات من دون اشتراط الحضور العيني للنساء.

إن سقوط شرط الحضور العيني للنّساء العاريات أمام الفنّان، مع المدرسة الاستشراقية، سيؤدّي إلى تراجع بُعد البورتريه في لوحات القرن التاسع عشر، ثم اختفاءه تماما في القرن العشرين. أي أن الرسّم لم يعد يحفل بتفاصيل الوجه التي تعرّف صاحبته كشخص له هوّية واسم، بل صارت نساء الإيروسية الفنية كلّها محض تخيّل لا تشير إلى نساء بعينها، تماما كما نُلاحظه على وجوه نساء "الحمّام التركيّ". كما أن ظهور الوجه القبيح للاستعمار الغربي، وجدل التحرّر في القرن العشرين، سيؤدّي بدوره إلى التخلّي نهائيا عن الإيروسية الفنية في شكلها التشيُّئي. أي تشييء وتسليع الجسد الأنثوي، وسيضطلع الفن الطلائعي للقرن العشرين (التكعيبية، والدّادائية، والفن التجريدي) بمهمّة نزع الإيروسية عن الفن، بوصفها تُهمة ذكورية.



جان أوجست أنجر- الحمام التركي- 1859-1852م



مدينة الأدراج- سلفادور دالي- 1936م



Klaus kampert : فوتوغرافيا

دراسة

فن تشكيلي

# في التّدوين البصري للسّيرة الهلاليّة

تجد الحكاية الشّعبيّة تلويناتها عبر الأزمنة من خلال توزّع الرّواة واختلاف مشاربهم واقتداراتهم في الرّواية، ولكنّ الحكاية معينٌ لا يقتصر على الروّاة في سنّة المُشافهة أو الكتابة، وإنّما يتسلّل إلى خطاب الصّورة أيضا، وقد نعثر في تراثنا الإبداعي على صنوف كثيرة من التّعابير البصريّة التي تراسلت فيها الحكاية مع الصّورة، ومن هذه التّعبيرات نجد المنمنمة العربيّة الإسلاميّة، والأرسومات الزّجاجيّة، وكلاهما من الظّواهر الفنيّة البديعة التي تعكس هذا التّراسل. ولم يقتصر الاستيحاء من الحكاية على هذين المظهرين الفنيين في القديم، وإنّما استخدم المصوّرون المُحدثون هذا الرّصيد الحكائي لتوظيفه في أعمالهم الفنيّة؛ بحثا عن عُمق إيحائي وخلقا لأفق ترميزي، فالحكايات الشّعبيّة خزّان لا ينضب للإبداعيّة التّصويريّة. وقد استفاد الفنّانون العرب من هذا الخزّان ومن بينهم الفنّان التّشكيلي التّونسي عادل مقديش(2022-1949م) الذي وظّف السيرة الهلاليّة في أعماله الفنيّة ومن أبرزها سلسلة لوحاته المُسمّاة "بالهلاليّات" نسبة إلى السيرة الهلاليّة.





د. نزار شقرون

تونس/ قطر



## ترحّل الرّاوية:

**إذا كانت الرّحلة هي المحور الأساسي في ملحمة بني هلال" فإنّ خصيصة هذه الرّحلة أنّها متواصلة بفعل السّرد من خلال التّناقل الشّفوي إلى أزمنة غير معلومة. أليست السيرة قائمة على الحكاية، والحكاية دودة الزّمن العارية بتعبير فورستي؟**

**لقد انخرط المشروع الفنّي لدى عادل مقديش في هذا التّوجّه؛ حيث انكبّ على توظيف معنى التّناقل والاختلاف، علّه بذلك راوية جديد يعتمد على التّشكيل بدل القول أو الكتابة، ويظهر إدراك الفنّان لهذه المسألة من خلال اعتماد مُقاربات تشكيليّة متنوّعة لموضوع واحد، أو هكذا يخيّل إلى المُتلقّي، ويجعل اللّوحة مُتناسلة مثلها مثل السّرد، فأوّل ما يتطابق معه الفنّان هو أسلوب الحكي، أي مبدأ السّيرة، في تداولها، فهو لم يكتف بعمل واحد لحدث. وقد تجلّى مبحث مقديش في أعماله المعنونة "بالهلاليّات"، وهي لوحات تتغنّى بالسيرة الهلاليّة في أفق تشكيلي.**

**ترد "الهلاليّات" في معنى الجمع، وليس في ذلك إشارة إلى المُراكمة، بل إنّ هذا الجمع له معنى التّعدّد الشّفاهي والشّعبي، وهو ما يفيد الاتّصال والانفصال أيضا، اتّصال الحكي من جهة، وانفصال الروايات من جهة ثانية، أي لحمة المتن وتذرّي السّاردين، توحّد المعنى وافتراق المبنى. وهذا ما يُؤسّس لمُقاربة تشكيليّة جريئة، تنطلق من معين شكلاني أيضا حيث يرى توماتشفسكي أنّ "المتن الحكائي هو مجموع الأحداث المُتّصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، وفي مُقابل المتن الحكائي يوجد المتن الحكائي الذي يتألّف من نفس الأحداث بيد أنّه يراعي نظام ظهورها في العمل"1، وتأتي "الهلاليّات" وفق نظام مخصوص يوحي بأنّ السرديّة لا تتّصل باللّوحة ذاتها، بل بعلاقتها بما يُجاورها، إذ الجوار في هذا السياق يصبح انتظاما داخل سرديّة متواصلة. هذه السرديّة تخلق نسق تتابع أشبه بأحداث مُتصاعدة أو مُتراصفة، وحبكتها لا تتولّد من علاقة بعضها ببعض، بل إنّ الحبكة في لوحة مقديش ليست كتابيّة ولا حدثيّة بالمعنى السّردي الأدب،ي فإنّها تشكيليّة بما هي جماع الخطّ واللّون والحركة. ليس البُعد السّردي هو الذي يشدّ مقديش فحسب، فيُنوّع عليه مُنطلقا من شكله التّتابعي، بل إنّ ما يعتمل في السيرة ذاتها من غرائبيّة وحدثيّة ملحميّة ثراءٌ للتّشكيل، وسيخلق الغريب والبديع والملحمي فضاء التّرحّل لعادل مقديش؛ فهو يتعامل مع شخوص غير نمطيّة في أصل السيرة وتكتنفها الشّبهة حيث تكون الجازية الهلاليّة امرأة غير اعتياديّة، وأبو زيد بطلاً مُخترقا للبطولة، والزّناتي خليفة (حاكم تونس) أبوه من الإنس وأمّه جنيّة. من هذه الغرائبيّة ينطلق فعل التّشكيل؛ لأنّه تفتّح على الخارج كما الدّاخل في مدارات الخفاء والتّجلّي.**

**تقوم السيرة على فعل الرّواية، تنطلق من الرّاوي تحديدا فترتبط بالأسماع، إلاّ أنّ التّشكيل ينشأ من الفنّان فيتّصل بالأنظار، وكلاهما يقيم من الذّاكرة الموشومة صلة، ويحاول الفنّان أن يُباشر موضوع السيرة بصيغ مُختلفة في لوحات مُتعدّدة كأنّما يلعب دور الرّاوي، يذكر عبد الله إبراهيم في تعريفه لمواصفات الرّاوي في السيرة: "يرتبط المرويّ السيري بالرّاوي، وعنه يصدر إلى المرويّ له، ولذلك فهو أداة لتشكيل نسيج ذلك المرويّ. وممّا يتميّز به الرّاوي في السير الشّعبيّة أنّه يعيد إنتاج مرويّ إلى مُتلقّين تلقّوه من راوٍ قبله،**



وهو بذلك يحلّ لفظه محلّ لفظ الذي سبقه ويورد متْنا مرِنا رواه غيره في ظلّ بُنى ثقافيّة مُتغيّرة تبعا لتغيّر مكان الرّواية وزمانها، وفي كلّ هذا إنّما يروي عن راوٍ أصل يتّصف بصفات الرّاوي الأوّل الذي كان شاهدا على الواقعة"2، فيبني الفنّان عالم السيرة في لوحاته مُنطلقا من توزيعيّة الشّخوص ومُتلبّسا بكثافة البطولة.

## محوريّة البطل:

إذا كان مُنطلق مقديش هو السيرة/ النصّ/ الذّاكرة الجماعيّة، فيعني ذلك أنّه إزاء سُلطة موسّعة، مُتكلّسة ومُفتّتة في آن واحد، وهو قُبالتها سيسعى إلى الاغتراف منها فتكون مُغامرته في سياق تهديدات مُختلفة. لقد أقيمت السيرة على شخصيّات مُفردة تدور حولها الأحداث؛ فتبني لها صورة غير اعتياديّة، وتصبغها بملامح ملحميّة، فالبطل في سيرة بني هلال، في إطار الشّائع الذّكوري الاجتماعي لم يكن غير أبي زيد الهلالي، فما يُشاع في أمر السيرة اتّصالها بشخصيّة الرّجل العربي، حيث يعتبر "أبو زيد الهلالي هو أشهر أبطال السيرة الهلاليّة التي صوّرت وقائع العرب القيسيّة في المُدّة بين مُنتصف القرنين الرّابع والخامس الهجريين، وإلى جانبه كان ثلاثة قوّاد: الحسن بن سرحان، دياب بن غانم، وبدير بن فايد"3، ولكنّ مقديش سعى إلى اقتطاف ما لهجت به السيرة حول شخصيّة أخرى بدت رأس الحكمة، فحوّلها إلى رأس التّشكيل، ألا وهي شخصيّة الجازية الهلاليّة حين بوّأها دور الصّدارة وجعلها معينا خصبا لفعل التّشكيل. وتولّد عن هذا الاختيار نوع من الثّنائيّة بين مركز أنثوي وأطراف ذكوريّة، فتبدو اللّوحة في الهلاليّات تقابلا تامّا بين عناصر ذكوريّة وأخرى أنثويّة، بين ما هو مُستفزّ ومُتطابق مع جنسه (المرأة/ الرّجل) وبين ما يحيل على هذه الجنسانيّة: أشكال دائريّة: نهود، وأشكال قضيبيّة وحادّة : سيوف، قوائم خيل..، ويساهم هذا التّقابل في دفع وظيفة الحركة، ودعم الحراك الملحمي، فلا يمكن أن تكون ملحمة من دون طبيعة هذا الصّراع، ومن دون إحكام لمُتضادّات ومُتقابلات. كما أنّ هذا الوضع الحركي يُسفر عن إذكاء السّمة المشهديّة وهي تتوزّع على شقّين: مرجعي وتقني أسلوبي. وبدت هذه الثّنائيّة البطوليّة تظهر في اللّوحات في إطار البُعد المشهدي، فالعمل الفنّي انفتح على هذا البُعد من خلال استحضار المشاهد القتاليّة للمعارك. وهذا الملمح مُستلهم من إرث الرّسّام الشّعبي الذي احتفى بهذه المشهديّة القتاليّة. لكنّ هذه المشهديّة مُختلفة في "هلاليّات" مقديش، فطبيعة المشهد لديه تعكس المرجع القتالي، ولكنّ توزيع المشهد على الفضاء يقطع مع هذا المرجع حيث تبدو حركة العناصر الثّانويّة: الفرس، الشّخوص، دون شخصيّة المرأة التي تظهر في رصانة غريبة ووضع ثابت، كأنّ اللّوحة مُقسّمة إلى عالمين: عالم هادئ، وآخر صاخب، فالحركة يجاري عناصرها البعض حيث تظهر قوائم الخيل في شكل ذؤابة كأنّها رماح تعبيرا عن حركة الأفراس التي تتشكّل رؤوسها وفق تجسيد مُختلف عن المرجع الواقعي، ففي حالة الحرب لا يمكن أن تعقل العين حركة الخيول بشكل ثابت، كأنّ مقديش عمد إلى إحكام مبدأ السّرعة بدقّة كبيرة، وعكس الرسّام الشّعبي الذي تأتي لوحته مشهدا ثابتا تكون "الهلاليّات" قائمة على حركيّة المشهد. هذه الحركيّة تفيد استدعاء الفنّان لآليّات سينمائيّة في التّعامل مع مادّته فقد عمد إلى ما يعمد إليه كاتب السيناريو بتقطيع الأحداث وإعادة تركيبها ثمّ توزيعها على لوحات مُتباينة



في الحجم، ولكن يحكمها رابط الجوار، والموضوع، والحبكة أيضا.
تتمظهر "الجازية" في "هلاليّات" مقديش في مشهديّة المواقعة، حيث تستوي في عدد من اللّوحات في أسفل اللّوحة على بساط الأرض في وضع المأخوذ بحالة المواقعة دون عراء تامّ فيبرز النّهدان وينحني الجسد استسلاما بينما يمتطي الفارس صهوة جواده مرّة حاملا سيفه، ومرّة مُتحكّما في لجام فرسه في وضع المُتلهّف على المرأة والمُنقذ لها. ورغم اشتباك اليدين وتلاحمهما فإنّ بين الفارس والمرأة يكون الفرس العجيب وسيطا وعاذلا أيضا، فالفرس يتبع حركة سيّده، يطأطئ في أغلب اللّوحات رأسه ويتلوّى برمزيّة الإيروس.

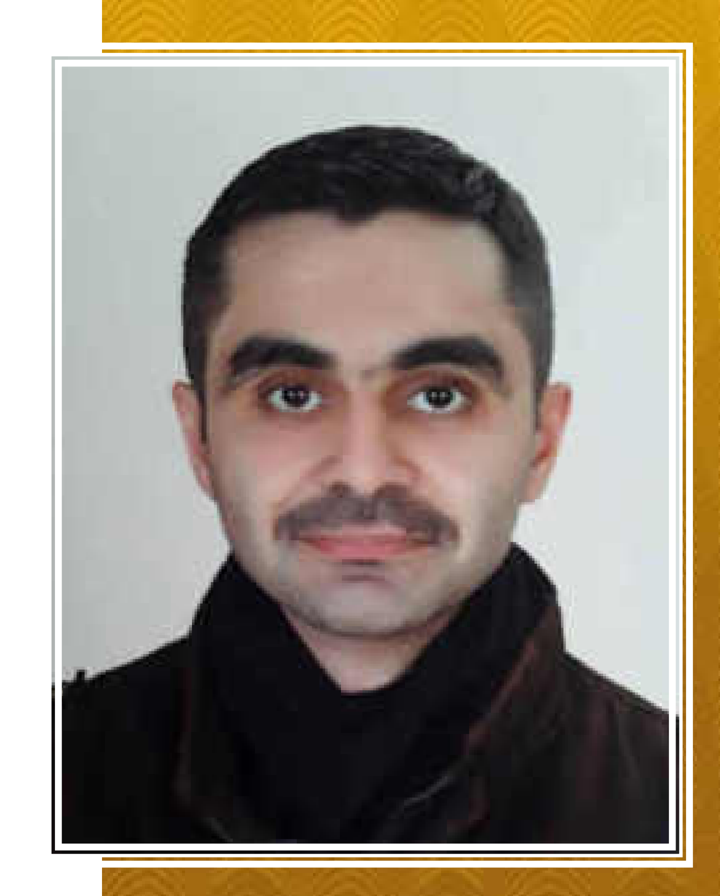
## الأشكال واللّونيّة الملحميّة:

لقد تعامل مقديش مع الفضاء تعاملا مخصوصا، فهو في "الهلاليّات" أباح ترك الفراغات، بل تركَ مساحات كبرى شاغرة، جعلها بيضاء عذراء تحمل إمكان الخصب من دون أن تخصب، واتّخذ من بعض أركان الفضاء مُتّسعا للفعل؛ فكثّف استخدام الأشكال في مساحات من دون أخرى غير آبه بمقولة الفراغ، كأنّه جَاوز عن وعي عميق مقولة كراهيّة الفراغ عند الفنّان العربي، فقد شاع أنّ العرب قديما قد اعتقدوا أنّ الفراغ يلائم تدخّل الشّيطان وحضوره في الفضاء؛ لذلك حاولوا تخليص الفضاء من الشّغور وعكفوا على شحنه بالزّخرفة، لكنّ مقديش لم يخفه ذلك، فهو يُعاكس هذه النّظرة التي لازمت الرّسّام الشّعبي ولازمت تكوين "اللّوحة" العربيّة القديمة، وفي هذا التّعامل مع الفضاء تنكشف آليّات التّوازي مع السّيرة والصّيغة الحكائيّة، فالحكواتي يورد السيرة شفاهيّا ويحدث صمتا ووقفا بين مقطع حكائي وآخر لإضفاء التّشويق على السّامعين، وكذلك الهلاليّات تزخر بالبياض وبالوقف والصّمت. فالخطاب التّشكيلي"ينقال" ولكنّه يروّض العين ويجذبها، فمن جهة نجد كثافة شكليّة في حيّز، ومن جهة أخرى يقوم الفنّان بترحيل الشّكل وتهجيره في كلّ لوحة من دون إخضاعه إلى قانون مُحكم، أليست السيرة مُرتبطة بالقبيلة وبالحرب والكرّ والفرّ؟ كذلك الأشكال لا تستقرّ في الفضاء، فهي تكرّ وتفرّ في لهفة دائمة.
في "الهلاليّات" نجد تعاملاً واضحا مع الزّخرف الهندسي، والزّخرف التّراثي من خلال استخدام الرّموز والعلامات التي تنتمي إلى فضاءات إبستيميّة مُختلفة، فنُلاحظ تكرارا للعناصر الزّخرفيّة في مواضع مُحدّدة ومُنسّقة في نظاميّة خاصّة تنشئ الإيقاع، مستوحاة من السجّاد والبُسط فيتناغم ماهو هندسي مع الخطوط حيث الدّوائر والمُربّعات والخطوط، ولاشكّ أنّ لكلّ عنصر هندسي رمزيّته في كلّ سياق حضاري إلاّ أنّنا نعتبر أنّ الزّخرفة التي اعتمدها الرّسّام تبتعد عن البُعد التّزييني، فمثلما هو شأن مدلولها القديم، ورغم تكرارها في لوحات الهلاليّات فإنّها بمثابة العناصر الرّئيسيّة التي تملك الفضاء وتحضر فيه بالبداهة، كما نلحظ حضور العناصر النّباتيّة في شكل وريقات وزهور وتخصيصا زهرة اللّوتس، وهذا الاحتفاء بالبُعد النّباتي يتطوّر ليستحيل إلى خطوط مُنحنية ومُستديرة. ويكاد هذا المكوّن النّباتي يمثّل بنائيّا في الأعمال الفنيّة، وقد يوهم باستدعاء الأرابيسك إلى فضاء اللّوحات أو بتوثيق علاقته به على اعتبار أنّ الوحدة الزّخرفيّة من ركائز الأرابيسك حيث يكون هو الحركة الدّاخليّة لانتشار الكائن النّباتي. هذه الزّخرفة لا تظهر وحيدة، بل تندمج في الحضور مع الكتابة، ولئن كان هذا التّصوّر الجمالي شائعا في القديم فإنّه عند الفنّان مُختلف. لقد كانت الكتابة تحضر في لوحة الفنّان الشّعبي، في محتواها الدّيني والتّعويذي والسّحري بينما ترد عند مقديش في سياق تزييني. إنّه يورد بعض الكلمات في شكل حكي مُقتطف من السيرة فتكون الجملة والمُفردة والحرف عناصر بنائيّة وزخرفيّة لكن هذا الكتابي يتفاعل في خلفيّة اللّوحة مع الشّفاهي، فالفنّان تناول موضوعا لا يعاصره مثله مثل الرّاوي في مرويّات السيرة الشّعبيّة والنصّ الحكائي والخرافي. وبما أنّ المروي يتعدّد بتعدّد المرويّات فإنّ فعل الإنشاء التّشكيلي سيتغيّر حتما مع مكوّنات السّرد الشّفاهي، وحينما نتحدّث عن الكتابي والشّفاهي نعني بذلك المرجع الذي تنبني عليه عناصر التّشكيل. إنّنا نُلاحظ استعمالا متواترا في عدد من اللّوحات، فقد أقحم الرّسام النصّ من دون قصديّة حروفيّة، فهو لم يستنجد بالنصّ العربي انطلاقا من ولعه بالحرف وإيمانه بروحانيّته أو بالنّظر إلى إمكانيّة قيامه بدور مُوَصّل.
إذا ما تأمّلنا البُعد اللّوني فسنُلاحظ هيمنة لثنائيّة البياض والسّواد، ولعلّ المُستفزّ أكثر هو اعتماد مقديش على الأبيض والأسود في مرحلة الهلاليّات؛ الأمر الذي أدّى إلى وسم هذه التّجربة بخصوصيّة لونيّة نتخيّر تسميتها بالملحميّة اللّونيّة تجاوبا مع البُعد السّردي والحكائي للمرجعيّة الفنيّة. وإذا كان البياض نهاريّا فاضحا فالسّواد ليلي، وإذا كان الأبيض والأسود يرتهنان بالحكاية والخرافة فالغريب أنّ موطن الخرافة هو اللّيل، لذلك كان لا بدّ من استدعاء الأبيض والأسود في تجربة مقديش، وهو لمنعطف كبير كشف في "الهلاليّات" عن مهارة في استعمال الحبر الصّيني والأكريليك على السّواء، وبلغ ذروة الإحكام التّقني لاعبا على علاقة الأبيض بالأسود وعلاقة الخطّ باللّون في تنظيم العناصر. ومن الإحكام أنّ الفنّان ألزم العناصر التّشكيليّة بالأبيض (الجمال، الكتابة، السّهم، العقرب..) بينما حافظ الفرس على سواده. وإذا كانت السيرة الهلاليّة افترضت صراع الوجود والعدم، فإنّ الأبيض والأسود عنوان هذا الصراع، وقد وجد الفنّان في معين السيرة مُمكنات إبداعيّة وافرة جعلته يسردُ تشكيليّا هلاليّاته.

# التمثيل مسرحياً وحياتياً: دراسة تحليليّة لتحوّلات الشخصيّة لدى جان جينيه

أسامة إبراهيم

سوريا



أفرزَ المُجتمعُ الحديث الكثيرَ من المُتغيّرات والتطورات؛ الأمر الذي تطلّبَ من الأفراد قدرةً عاليةً على التكيّف والتأقلم لدرجةٍ قد تصلُ إلى التحوّل. ونتيجة كون ارتباط المسرح بالحياة وثيقُ الصلةِ، أصبح لزاماً على المسرح أن يعرض مُستجدات الحياة ويتماهى معها، بل وحتى يتعرّضُ لها بالتحليل والمُناقشة. وتُذَكِّرُنا التغيرات والتحولات في المُجتمع المُعاصر بما تَذْكُره لنا موسوعة الإنكارتا Encarta Encyclopedia عن أسطورة الإله بروتيوس الذي يغيّر شكله كيفما يريد وإلى ما يشاء ابتداءً بالماء الجاري وانتهاءً بالوحوش على مُختلف أنواعها. إنَّ مقدرة الإله الأسطورية هي أشبهُ بتغيّر المرء المُستمر طبقاً للسياق الذي يختبرهُ ويعايشه، وهي لا تختلفُ أيضاً عن القدرة على التمثيل. وتتجلى هذه العلاقات في مسرح جان جينيه بوضوح حيث تتميّز شخصياته بلا أحاديتها وتغيّرها المُفاجئ، مما يستدعي دراستها في ضوء تحولات بروتيوس.

في البداية، لا بد من التعرض إلى مفهوم الشخصية البروتيوسيّة وتحليلها من الناحية الاجتماعية ومزجها بعد ذلك مع خصائص جينيه الفنية والأدبية؛ بغية الوصول إلى فهمٍ أفضل لعالمه المسرحي. إذ لا يتعدّى المُجتمع أن يكون مُجرّد بنيةٍ ما، أو بالأصحّ لا يتعدّى أن يكون منصّة يؤدّي البشرُ على خشبتها أدواراً مُختلفة؛ فهم في نهاية المطاف شخوصٌ بروتيوسيّة (Protean Figures) أو متلوّنة تعيشُ في عالمٍ يحكمه التغيّر بحيث تنصهر هوياتهم وتتحول حسب السياق والظروف لتدخل حالةً مُستمرّة من التشكّل والتغيّر. هذا ويعرّفُ سي بول C. Paul الشخصية البروتيوسية على أنّها:

"W]hen an individual. . . has fluid iden-] tities which change depending on the sit- "uation

"امتلاك الفرد . . . هويّاتٍ غير ثابتة تتغيّر تبعاً للمواقف" (ترجمتي)[1]. ومن خلال مُعاينته ومُعايشته لهذه الحالة، اتبع جان جينيه بدايةً الأسلوب الشكسبيري في التفكّر حول هذا الواقع، إلا أنّهُ تجاوز هذه النزعة التأمليّة ليستخدم

المسرح كمنهجٍ لتفحّصِ الوضع الراهن. ولإماطة اللثام عن زيف البنية الاجتماعية، لجأ جينيه إلى تقنيّةٍ بروتيوسيّة ألا وهي تمثيل الأدوار (Role-playing) والتي تؤدي وظيفة الموشور المُحلّل للهويّة، والمُجتمع، والحياة، والمسرح من حيث كشفها لازدواجيات وتناقضات هذه المفاهيم. وبناءً عليه، يعاينُ جوهرُ النقاشِ هنا تجلّياتِ هذه العمليّة والتفاعل بين عناصرها.

بدايةً، لا بدّ من تقديم مفهوم الهوية من الناحيتين النفسية والفلسفية بغية وضع الأسس النظرية للنقاش. هذا وبحسب جودي داير Judi Dyer، تُعرّفُ الهويّة كمفهوم على أنّها:

"fixed social categories such as social class, age, sex and ethnicity"

"معايير اجتماعيّة ثابتة من مثل الطبقة الاجتماعيّة، والعمر، والجنس، والعرق" (103؛ ترجمتي). ويعتبرُ جانب 'الثبات' في وقتنا الحالي جزءً مرفوضاً من تعريف الهويّة بالنسبة لمدرسة ما بعد الحداثة، غير أنّ ربط داير بين هويّة الفرد والمُجتمع والجِنْدر[2] المُقدمة في تعريف الهوية يتوافق مع أفكار المدرسة الآنفة الذكر في علم النفس. وتسوقُ داير تعريف بوشولتز Bucholtz الذي يختزل كينونة الأفرادِ نفسها إلى:

"their position in the social structure"

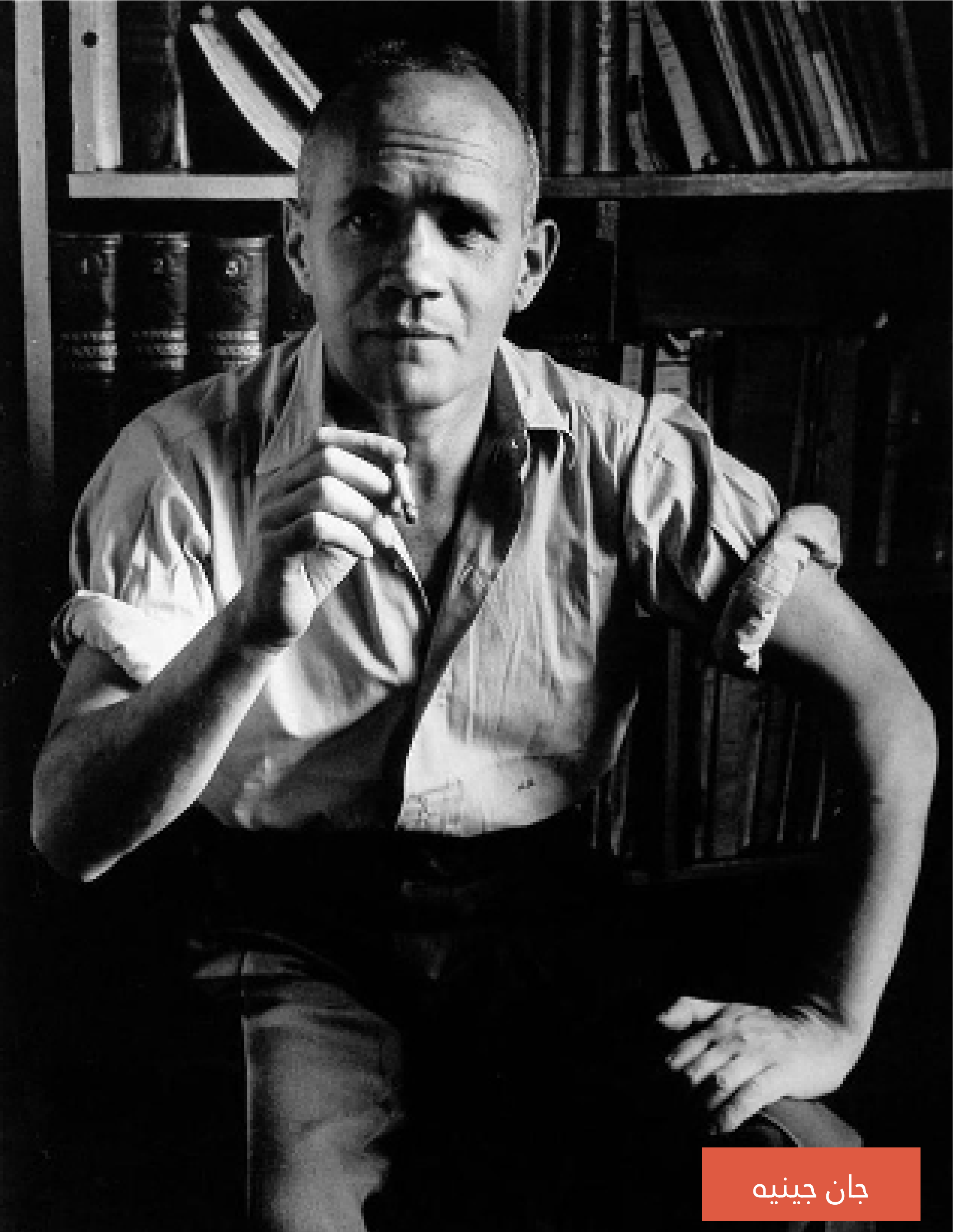
"موقعهم في البنية الاجتماعيّة" (104؛ ترجمتي). وبما أن مدرسة ما بعد الحداثة ترفضُ تقييد الفرد أو حدّه بأيّ شكلٍ كان، فهي إذن ترى أنَّ الفرد كما عرّفه لينغر Daniel Linger:

"characterized by floating emotions, a persistent sense of anachronism, difficulty in producing coherent self-narratives, and cognitive compartmentalization"

"يمتازُ بعواطف مُتدفقة، وإحساسٍ دائم بأزمة الوجود، وصعوبة التعبير المُترابط عن النفس، والتحاوز[3] الإدراكي" (195؛ ترجمتي). يقدّم هذان النهجان، اللذان تمّ تقديمهما، وجهتين مُختلفتين فيما يخصُّ الهويّة الفردية لذلك سيقود الاتّكال على أحدهما من دون الآخر إلى نتائج أحاديّة إن لم تكنْ محدودة، مما يدعو إلى الدّمج بين المنهجين بغية الوصول إلى رؤية أشمل. وبعبارةٍ أخرى، يخلقُ هذا الدمج بين الأدوار الاجتماعية الثابتة والسيولة النفسية تركيبة الهويّة الفردية فيُنْتِجُ تيّاراً مُستمرّاً من الأدوار أو بالأحرى من تجسيدها.

تتجلى الفكرة السابقة في الصراع بين الطبقات الاجتماعية في مسرح جان جينيه، الأمر لا يتعدّى كونه مُجرّد قناعٍ يختبئُ خلفهُ الصراع الحقيقي الذي ينبعُ من دخائل الأفراد الذين يعيشون ضمن هذه الطبقات، إذ يتّسمُ وعيهم الفكري لبُنية هويتهم الذاتيّة بالميوعة والسيولة. هذا ويُقدّم جان جينيه هذا المفهوم ببراعة في مسرحيتيه الخادمات و الملونون[4]، حيث تتغيّر هويّات الشخصيات باستمرارٍ لدرجةٍ تجعلها عديمة الشكل نفسيّاً.

تتمحور مسرحيّة الخادمات في جوهرها حول بروفات البطلتين 'المسرحيّة' الطابع لأداء دورهما في جريمةٍ يخططان لها، فتلعبُ سولانج دور شقيقتها كلير التي بدورها تلعبُ دور المدام صاحبة المنزل حيث تعملان، وهي الضحيّة المُفترضة.


جان جينيه



الخادمات - لندن- 2016م -إخراج/ Jamie Lloyd

وبناءً عليه، لا تُقَدّمُ شخصيتا الخادمتين نفسيهما، وإنّما تقدّمان تمثيلاً أو لعباً لأدوار شخصياتٍ مُغايرةٍ لهويتهما. ويجسدُ المشهدُ الافتتاحيّ بالنسبة لـ ستايان Styan هذا المفهوم، فمع ابتداء كلير بالكلام وحتى رنين المنبّه يقع الجمهور في:

**"deceived into believing it sees an elegant lady insulting her maid . . . [yet] the lady is actually the maid Claire, play-acting with another maid, Solange who is herself playing Claire"**

"فخ الاعتقاد أنّهُ يشاهدُ سيدة أنيقة تُقرِّعُ خادمتها . . . [لكن] في الواقع السيّدة هي الخادمة كلير التي تمثّل دورها مع خادمة أخرى تدعى سولانج وهي بدورها تجسدُ دور [شقيقتها] كلير" (146؛ ترجمتي). يقود إدراك هذا الوهم المسرحيّ إلى إعادة النظر حول استقرار هويّة الفرد، حيث تتكشّف هذه الهويّة عن كونها مُركّباً اجتماعيّاً ناتجاً عن تجسيد الأدوار ضمن سياقات متنوعة، مما يقدّمُ تفسيراً منطقياً 'للتمثيل' في الحياة الواقعيّة، إذ يلجأُ الكثيرُ من البشر إلى تبنّي 'شخصياتٍ' أو ادعاء 'صفاتٍ' تلائمُ الظروف المُحيطة بهم. من هنا، يعتبر ديفيد كرانسر David Kranser أنّ:

**"our self-identity – amorphous, protean, and ultimately dependent on others at the moment of being."**

"هويتنا الذاتية [هي] عديمة الشكل، بروتيوسية واتكالية بالمُطلق على الآخرين في لحظة الكينونة والوجود" (320؛ ترجمتي). وهذا يعني أنَّ الهويةَ تخضعُ لعمليّةٍ دائمةٍ من التغيّر والتشكّل، فتتحولُ كلير بين لحظةٍ وأخرى إلى سولانج، وتصبحُ المدام بدورها الخادمة الثانية كلير. تعتمدُ الهويّة، في ضوء ما سبق، على طريقة تقديمها، أي أنّها تتبنى الوهم وتتماهى معه والذي ينبثق من السياقُ الزمانيُّ والمكانيُّ والتغيّراتُ التي تطرأُ عليه، وذلك إن دلَّ على شيء إنّما يدلُّ على أن تدريبات كلير وسولانج لأداء دورهما تكشفُ شخصياتهما البروتيوسيّة.

إضافةً إلى ما سبق، يرفعُ جينيه من مستوى التعقيد في البنية الدراميّة من خلال تلاعبه بمفهوم الهويّة الجندريّة. وتعرّف موسوعة البريتانيكا Britannica الهويّة الجندريّة على أنّها:

**"an individual's self-conception as being male or female, as distinguished from actual biological sex."**

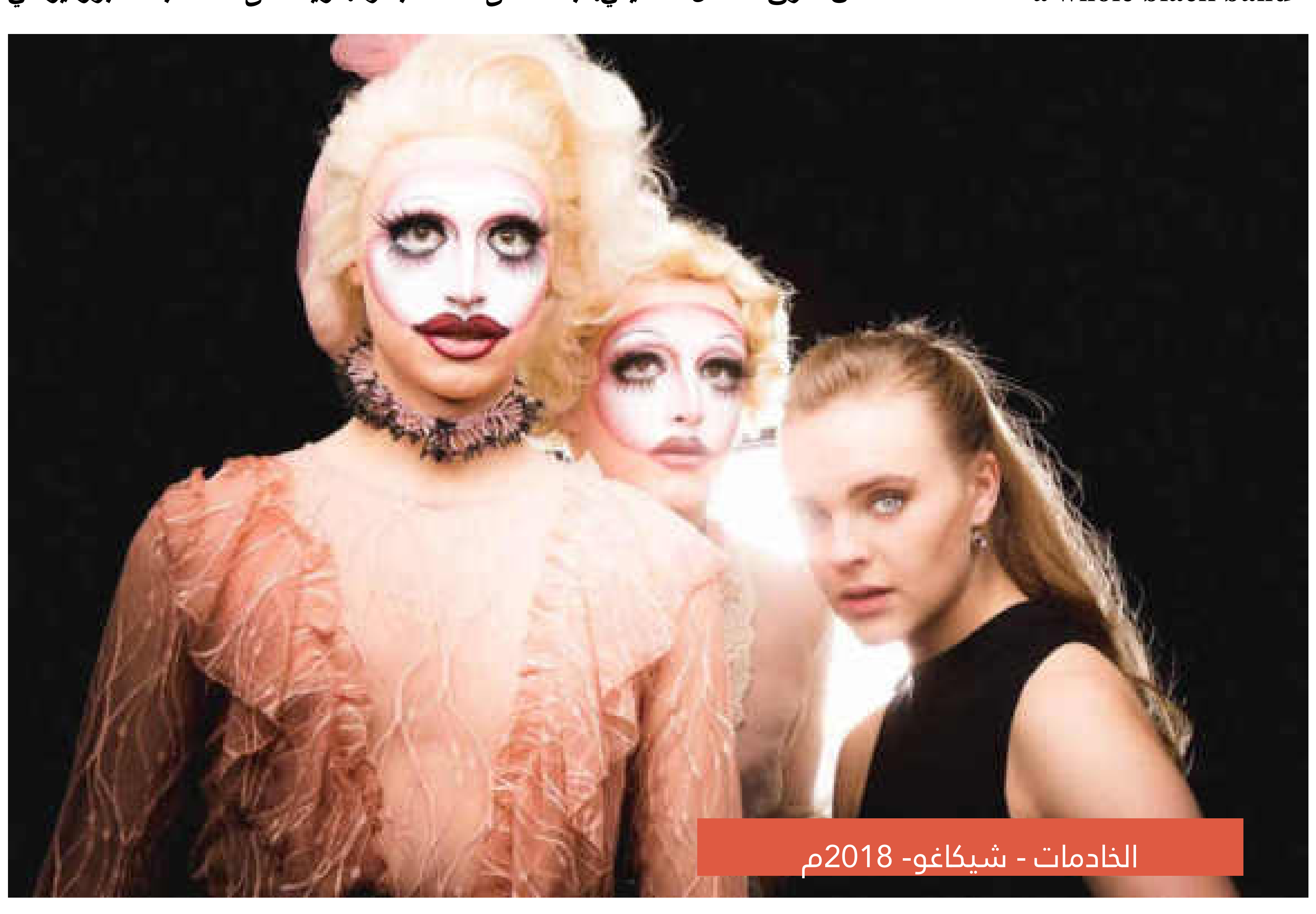
"إدراكُ المرء لكونه ذكراً أو أنثى بعيداً عن جنسه البيولوجيّ الحقيقيّ" (ترجمتي). ويضيءُ جان جينيه على الأثر اللغوي في بناء هويّة الفرد من خلال خلق إشكاليّة حول هذا الجانب، كما يشير ستايان في موضع آخر، وذلك بواسطة إعطاء دور الخادمتين إلى مُمثلين بدلاً من مُمثلتين. يواجهُ الجمهورُ هنا موقفاً يتعارضُ فيه المسموع مع المرئي فالخطابُ أنثوي وقائلهُ ذكر، ليصل بذلك الاختلاق والمسرحانيّة إلى أوجهما. وغالباً ما تعتبر هذه التقنيّة لعبةً مسرحية، وذلك بالطبع مع أخذ العرض المسرحي الذي نحلله بعين الاعتبار، حيثُ تتحوّل الهويّة الجندريّة إلى تركيبٍ لغوي من خلال قبول الجمهور لهذه 'اللعبة،' وذلك نتيجة للدور الذي تؤديه اللغة في بناء الهويّة اللاواعي. وفي هذا

الخصوص، تشير موسوعة البريتانيكا إلى الأثر الكبير الذي يؤديه
the distinction between 'he'" "'and 'she,
"التمييز بين [الضميرين] ‹هو› و ‹هي›" (ترجمتي) من الناحية اللغوية على بناء الوعي الشخصي لجندر الفرد نفسه، حيثُ يقومُ ما هو مسموع بتحويل طبيعة ما هو مرئي في مسرحية الخادمات، مما يَنْتُجُ عن ذلك خلق إشكاليّة وإعادة تعريف للهويّة الجندريّة.

على المقلب الآخر، تقدّم مسرحية الملونون أمثلة مُشابهة فيما يتعلق بالهويّة وتمثيل الأدوار، إذ يتمحور الحدث المسرحيّ بمجمله حول تفاعل هذين الجانبين مع بعضهما، ووقوع أولهما تحت تأثير الثاني. ويعتمد بناء هذا الترابط على توظيف تقنيتين مسرحيتين، ألا وهما: القناع والميتا-دراما (المسرح للمسرح أو المسرح الذي يدرس نفسه)[5].

بدايةً، يقول النصّ المسرحي صراحةً أن:
"a whole black band"
"نطاقاً مُتكاملاً من السواد" (18؛ ترجمتي) حول الأقنعة البيضاء التي يرتديها أعضاء المحكمة يبدو جلياً للمُشاهد. ترمز هذه التقنية في استخدام القناع بحسب سيرلوت Cerlot إلى حالة:
"what-one-is to become what-one-would-like-to-be"
"تحوّل كينونة المرء إلى ما يرغب في كونه" (205؛ ترجمتي)، وبهذا تبرزُ ‹لعبة› العوامل البصرية والسمعية مُجدداً، إذ تظهر الشخصيات مُرتديةً ثيابَ أشخاصٍ بيض البشرة، ومُتنكرةً بشكل جزيء على هيئتهم، رغم كونهم من ذوي البشرة السمراء أصلاً. وما يعنيه قبول الجمهور لهذه التقنية هو كون شخصية المُمثل/ ـــة تتشكل من خلال الدور الذي تؤديه/ يؤديه. وكمثالٍ أبسط، تتحدد هويّةُ المُمثل الذي يجسّدُ دور البطل في مسرحية عطيل لمُؤلفها شكسبير أثناء العرض عن طريقِ الشخصيّة التي يلعبها فهو بالنسبة للمُشاهدين عبدٌ أسمر البشرة بغضِ النظر عن عرق المُمثل الحقيقي. بناءً على ما سبق، يرمي جينيه إلى كشف زيف مفهوم الهوية على وجه العموم ومفهوم الهويّة العرقيّة على وجه الخصوص من خلال هذه المُفارقة بين المُمَثِّلِ والمُمَثَّلِ.

فيما يتعلّق بمفهوم الميتادراما، توحي بنية المسرح-ضمن-المسرح في الملونون بمضامين نفسيّة ما بعد حداثيّة، إذ يطغى إحساسٌ من الميوعة أو السيولة على تركيب هويّة الشخصيات التي تتخذ ‹شكلاً› جديداً يتناسب مع كلِّ مستوىً من مستويات المسرحية. ونسوق المثال التالي لشرح استمرارية التغيير على مُختلف المستويات من الملونون. على المستوى الأول، يكون فيلاج مُجرّد شخصية سمراء البشرة ليأخذ بعدها دوراً جديداً ومُختلفاً في مستوىً جديد، دور العاشق، حين يأمرُ الحاكم ببداية العرض المسرحي داخل المسرحيّة نفسها. وتصل عمليّة التحوّل الشكلي إلى أوجها عند مستوى التمرّن على الجريمة؛ فيتزامن تمثيل فيلاج لدور ذكرٍ قاتلٍ أسمر البشرة مع أدائه لصوتِ ضحيّةٍ أنثى بيضاء البشرة. ويتماشى هذا البعد البروتيوسي


الخادمات - شيكاغو- 2018م



الملونون - نيويورك- 2003م -إخراج/ CHRISTOPHER MCELROEN

مع التعريفات المُعاصرة للهويّة فهي بحسب كوبلاند Coupland:

"emergent, always in flux"

"طارئةٌ وفي حالةٍ من التشكّل" (2211؛ ترجمتي)، وبذلك تتوظّفُ الميتادراما، ضمن هذا السياق، باعتبارها آليّةً سيكولوجيّة مُعدّة لتحقيق مفهوم السيولة.

هذا ولا تنحصر المهمة التي يلعبها تمثيل الأدوار في عالم جان جينيه بالتحليل النفسي، بل يتعدى هذا المجال إلى الفلسفة وبالأخصّ إلى المدرسة الوجوديّة. إنَّ الهويّة في المسرح والحياة هي دورٌ وتركيبٌ في آنٍ معاً، وهذا يشير إلى أنَّ العامل الذي ينطبق على مجالين يعبّر أيضاً عن تشابههما، أي أنّ الحياة كما المسرح هي مُجرّدُ منصّةٍ يؤدّي فوقها الناس أدواراً مُعيّنةً، أو كما يصفها ستايان فهي:

"as fake as the theatre itself"

"مُماثلة في زيفها للمسرح نفسه" (147؛ ترجمتي) وتذكّرنا هذه النقطة من النقاش أنّ ما يُلمِحُ إليه جينيه قالهُ شكسبير صراحةً في مسرحيته "كما تشاء" على لسان جاك: "إن العالم مسرح والناس فيه مُمثلون – كل واحد فيه، يدخل إليه ويخرج منه، ويلعب فيه الأدوار المُختلفة" (الفصل الثاني، المشهد السابع، 51-50). من هنا، يمكن القول: إنّ كلا المُؤلفين يلاحظ التشابه بين المسرح والحياة، لكنْ لا تعدو عبارة شكسبير الفلسفية عن كونها تأمّلٌ مُجرّد، في حين يستخدم جينيه تقنيّة تمثيل الأدوار لإنعام النظر في الحياة والغوص في تناقضاتها، وبذلك يكتسبُ مسرحُ هذا الأخير قدرةً تحليليّة.

بناءً عليه، يمكن توصيفُ أعمال جان جينيه بشكلٍ أفضل في ضوء الموشوريّة، ما يعني أنّ فهم المسرح كانعكاسٍ للحياة قد تحوّل في هذه الأعمال إلى تفحّصٍ وتحليل. فليست خشبةُ المسرح صورةً مُنعكسة عن الحياة أو مُنتجاً أُعِيْدَ تدويرهُ منها، بل هي تحرٍ لكيفيّة تفاعل الأفرادِ ضمن المُجتمع.

إذن، يمكننا توظيف المسرح كما يقترحُ ستايان بغية:

"penetrate reality and our consciousness at the same time"

"النفاذ إلى الحقيقة الواقعة وإلى شعورنا في آنٍ معاً" (150؛ ترجمتي)، وعند تحليل الواقع وكشفه بواسطة مُقابله المسرحيّ، يصبح هذا المُقابلُ 'موشوراً' يضبطُ زيف نظيره وتقليديته. ويذكر وايت White قولاً مُماثلاً لجينيه ما نَصُّهُ:

"[I]t is very rare for us to make a conscious effort to push beyond this state of stupor. I push beyond by writing"

"إنّه لمن النادر جدّا بالنسبة لنا القيام بجهدٍ واعٍ للدفع أبعد من حالة السبات هذه؛ أنا أدفعُ أبعدَ عن طريقِ الكتابة" (460؛ ترجمتي). وهكذا، تصبح موشوريّة تمثيل الأدوار في المسرحيّات التي ناقشناها سلاحاً ضد زيف المُجتمع؛ إنّها المحكُّ



**والمعيار لتعرية هذا الزيف.**
**من خلال ما تقدّم، يمكنُ مُلاحظة أنَّ في عالم جان جينيه المسرحي يؤدّي تمثيلُ الأدوار أدواراً ووظائف مُتعددة، فهو تقنيّةُ تحليلٍ نفسيّة فيما يخصّ مفهوم الهويّة، وهو منهجٌ وجوديٌّ من الناحية الفلسفيّة، كما يُستخدم أيضاً كموشورٍ ووسيطٍ وسلاحٍ في العلاقة بين المسرح والحياة. باختصار، إنّ أفضل وصفٍ لهذه التقنية هو اعتبارها آليّةً بروتيوسيّة في عالمٍ قائمٍ كذلك على المفهومِ عينه.**

**المصادر العربية والأجنبية**


-1 - بافي، باتريس. مُعجم المسرح. تر. ميشال ف. خطار. بيروت: المُنظمة العربية للترجمة، 2015م. نسخة مطبوعة.

-2 كمال الدين عيد، أعلام ومُصطلحات المسرح الأوروبي، الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2005م.

-3 لطفي الشربيني، مُعجم مُصطلحات الطب النفسي، مركز تعريب العلوم الصحيّة.

-4 وليم شكسبير، كما تشاء، تر ج:يونس، مارون عبّود، بيروت، 1981م.

5- Cirlot, J. E. "Mask." A Dictionary of Symbols. Trans. Jack Sage. 2nd ed. London: Routledge, 2001. 205-206. Print.

6- Coupland, Christine. "Identity: The Management of Meaning." The Blackwell Encyclopedia of Sociology. Ed. George Ritzer. Malden: Blackwell, 2007. 2210-2213. Print.

7- Dyer, Judy. "Language and Identity." The Routledge Companion to Sociolinguistics. Ed. Carmen Llamas, Louise Mullany, and Peter Stockwell. Abingdon: Routledge, 2007. 101-108. Print.

8- "Gender Identity." Encyclopaedia Britannica Ultimate Reference Suite. Chicago: Encyclopædia Britannica, 2010. DVD-ROM.

9- Genet, Jean. The Blacks: A Clown Show. Trans. Bernard Frechtman. New York: Grove, 1960. Print.

10- – – –. The Maids. Trans. Bernard Frechtman. Whitstable: Whitstable Litho, 1978. Print.

11- Kranser, David. A History of Modern Drama. Vol. 1. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012. Print.

12- Linger, Daniel T. "Identity." A Companion to Psychological Anthropology: Modernity and Psychocultural Change. Ed. Conerly Casey and Robert B. Edgerton. Malden: Blackwell, 2007. 185-200. Print.

13- Paul, C. "Multiracial Children." Teen Ink. 1st May 2020. Web. http://www.teenink.com/hot_topics/pride_prejudice/article/14815/Multiracial-Children/

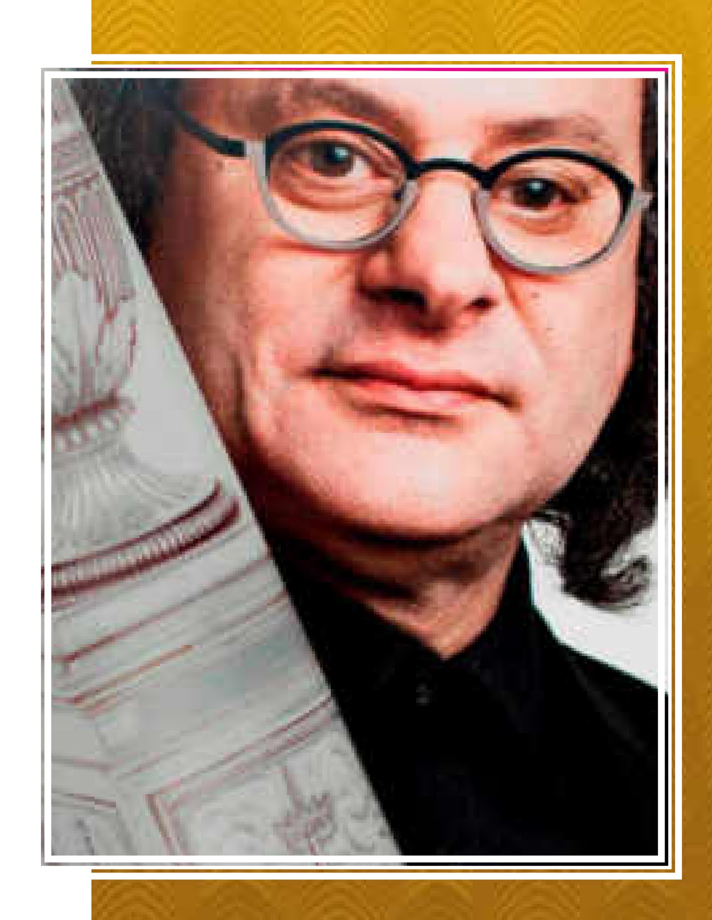
14- "Proteus (mythology)." Microsoft® Student 2009 Redmond: Microsoft Corporation, 2008. DVD-ROM.

15- Styan, J. L. Modern Drama in Theory and Practice. Vol. 2. Cambridge: Cambridge UP, 1985. Print.

16- White, Edmund, ed. The Selected Writings of Jean Genet. New Jersey: Ecco, 1993. Print.

مسرح

# التابو: هذه الأغنية العتيقة



د.حازم كمال الدين

العراق/ بلجيكا

ما هو الممنوع؟

يختلف المُحرّم باختلاف الأنماط الثقافية للمُجتمعات، وتتنوّع من دين إلى دين، ومن نمط سياسي في الحُكم إلى نمط آخر، وتصل حتى ثقافة الطعام والملبس وقضاء الحاجة.
مثلا في الأنظمة الشيوعية، وما تبقى منها، ثمة أنواع من التابو لا تشبه تابوهات الأنظمة الرأسمالية، ولا أنظمةً أخرى كمثل جمهورية إيران الإسلامية أو اليابان. أيضًا في المُجتمع البلجيكي ثمة أنواع من التابو لا تشبه ما نُطلق عليه (تابو) في عالمنا الإسلامي والعربي سوى بالاسم، أو التسمية التي درجت الشعوب على استخدامها. في إحدى مُحاضراتي في جامعة Gent حول موضوع المسرح والثقافات المُتعددة (وهو موضوع اختصاصي) ابتدأت المُحاضرة بالتساؤل أمام الطلبة عن معنى التابو، فكانت الأجوبة تعلن أنهم أحرار، وليس لديهم شيء اسمه (تابو). التابو بحسب وصف بعضهم "مُصطلح تاريخي"، وافق بعضهم البعض الأول بالقول: إنّه مُصطلح "متحفي!".
تحدّيًا للتابو عرّجنا على الدين، ولأن أصولهم جميعا كاثوليكية؛ تناولنا المسيحية من جوانب مُختلفة. بل وتناولنا مواضيع مُعادية للمسيحية مثل مواقف "الديانات" التي تؤمن بعبادة الشيطان، أو بعبادة الحيوان، أو بعبادة أعضاء بشرية مُحددة، أو بغير ذلك. حين وصلنا إلى الجنس تنوّعت أجوبتهم، وأخذت طابع السُخرية من المُحاضر، أنا، وطفحت من كلماتهم تفاصيل كثيرة تخص الحُرية. ولم يجد الطلبة بأسا من الحديث في اللحظات الخاصة (الحميمة) في العلاقة الجنسية وتفاصيلها "التقنية". الجسد بمعناه الجنسي ليس مُحرّما. العري ليس ممنوعا ولا عيبا ولا موضع استنكار. ومديح شهوانية المرأة مبعث اعتزاز بالنفس. أنا أعرف طبعا أن هذا "قد" يقارن في بلداننا بالعُهر. وعندما التفتنا إلى السياسة ونظام الدولة أخذت التعليقات مُجددا طريق التحرر. فتناول الطلبة أصحاب الشأن السياسي بالقذع




أو المديح، وتعرّضوا لسياسات حكوماتهم المُتعاقبة بنقدية جذرية، ولم يتورع بعضهم عن الحديث في ضرورة التخلص من منصب الملك (الرمزي) وتحويل مصروفاته إلى اتجاهات أكثر فائدة.

وإذ نحن مُوغلون في السياسة والنظام والمدح والردح رميت سؤالا مُباغتا:

• ما رأيكم بـ "أسامة ابن لادن"!

وعندها حلّ الصمت.

صمت مُكهرب أو مشحون. لم يتحدث أحد عن أسامة بن لادن سلبا أو إيجابا. لقد لمست إبان مُراقبتي لهم أن الطلبة لم يكونوا فيما بينهم ليسمحوا بالحديث عن بن لادن، مُجرد حديث، ناهيك عن إشهار اتفاق أو اختلاف فكري أو ديني أو سياسي معه. أوغلت في الخارطة الأوربية فسألتهم عن جيش التحرير الأيرلندي، فكان ذلك مرة أخرى ممنوعا من الحديث إلا من حيث أنه موضوع مُحرّم.

عدت إلى الحديث في الجنس.

سألت فيما لو كان بين الطلبة واحدا أو واحدة من المثليين جنسيا، فتنفس الطلبة الصعداء. تنوعت إجاباتهم وأخذت طابع الفخر كون الطالب الفلاني مثليّ جنسيا، أو الطالبة الفلانية مثلية جنسيا. يجب أن أعترف بأن احترام الطلاب للشباب المثليين جنسيا يفوق احترامهم للفتيات المثليّات.

سألت فيما لو كانت واحدة من الطالبات قد تعرّضت لاغتصاب أبيها أو فرد آخر من أسرتها؛ فساد التوتر مُجددا في قاعة المُحاضرات.

• كيف يجرؤ المُحاضر على طرح مثل هذا السؤال؟

التقطت همسة أطلقتها طالبة في الصف الأمامي تجاه زميلتها. ذكرت لهم أن ثمة إحصائيات تشير إلى أن أكثر من 10% من الفتيات البلجيكيات يتعرضن لحالات اغتصاب داخل "كنف الأسرة". موضوع العلاقة الجنسية بين الأب والبنت موضوع مُحرّم. تحدثت لهم عن تاريخ يعرفونه جيدا، تاريخ كاليجولا الذي تزوج أخته، وأوديب الذي اقترن بأمه؛ فكان حديثي موضع استنكار.

• المُحاضر يتحدث عن أشياء عفت عليها الدهور.

التقطت همسة أخرى.

مما سبق يمكنني أن أستنتج أن المُجتمع في أوروبا تخلص من تابو الدين الكلاسيكي، لكنه لم يتخلص من تابو الجنس، رغم شيوع مظاهر التحرر الجنسية، كما أنه لم يتخلص من التابو السياسي.

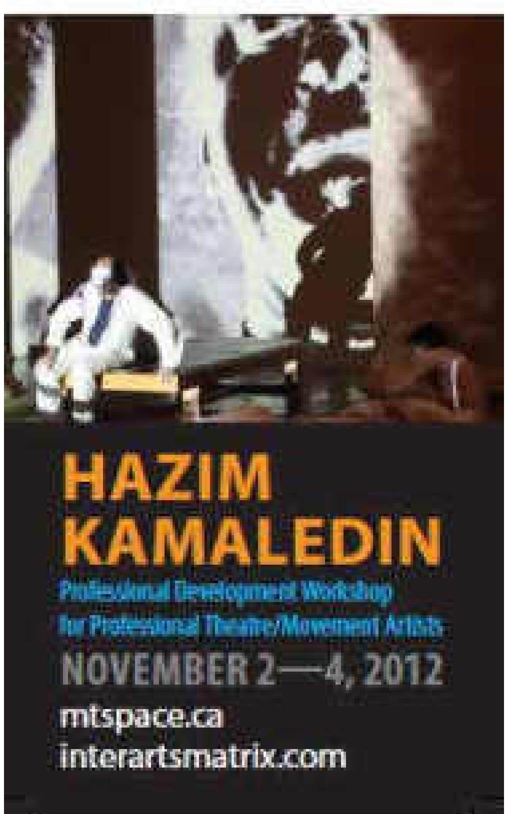
في منطقتنا ما زال الدين مُهيمنا على الثيمة التي تناولتها للتو.

خذ موضوع المثلية الجنسية الذي يعتبر لدى الغرب موضوعا طبيعيا وبخاصة لدى الأجيال الجديدة، وهو ما يُعتبر عندنا "حتى الآن" تابو. فالجنس عند الغرب لا يرتبط بالمُحرّمات التي نفهمها كعرب (اللقاء الجنسي، أو الارتباط الجنسي قبل الزواج وغير ذلك). في الغرب يتركز موضوع التابو الجنسي على مواضيع سفاح القربى (incest) الذي يعتبر عندنا ظاهرة غير موجودة، أو بالأحرى ظاهرة يتم التعتيم عليها بشكل كبير لأنها من الكبائر.

ما علاقة التابو بالمُقاربات العربية للمُصطلح؟

ثمة خلط بين مُصطلحي الممنوع والمحرّم وما بينهما: غير المرغوب، غير المُستحب أو المكروه، المُستنكر، المُستهجن.. إلخ. وفي رسالة صديقي (فلان الفلاني) لاحظت أنه يتحدث عن المُحرّمات في الدين والجنس والسياسة وعن الممنوعات في




ذات الوقت من دون تمييز.

أنا أعتقد أن هناك مُصطلحان هما: المُحرّم والممنوع.

دعني أسأل سؤالا:

هل التعاون أو التعامل مع العدو (صهيوني أو غيره) ممنوع أم حرام؟ هل أكل لحم البشر ممنوع فقط أم حرام، ولحم الخنزير بحسب القرآن؟ هل العلاقة الجنسية بين الآباء والأبناء ممنوعة أم مُحرّمة، ومُمارسة الجنس مع الموتى؟

إذا لاحظت هذه الأمثلة؛ ستجد أن التعامل مع العدو ليس حراما. فذات لحظة يمكن الاتفاق على رفع المنع عن التعامل مع العدو! التأويل يلعب دورا حاسما في هذا الموضوع. أما فيما يخص المثلين الآخرين فإن التأويل لا يتدخل رغم معرفتنا بأن الله عز وجل قال في كتابه العزيز: (فمن اضطر غير باغ ولا عاد فلا إثم عليه) البقرة/173.

## المُحرّم

هو ما نصطلح عليه التابو. وكلمة تابو



تعني ما تحرمه الأديان أو الأعراف ويشمل الجوانب الدينية، والسياسية والجنسية. وهو منع ديني على أماكن مُحددة، أدوات، أشخاص، أو أفعال[1]. وأصل المُصطلح اللغوي مُنحدر من (tapu or tabu) وهو مُصطلح يخضع لسياقات ثقافية، دينية وسياسية. من المُمكن أن تؤدي مُمارسة التابو في بعض الثقافات إلى إلحاق العار بالشخص أو الواقعة أو المكان، ويمكن أن تؤدي إلى الحُكم على تلك المُمارسة بالعزل (سجن، مشفى، منفى) أو الإلغاء من الوجود (كتاب يُحرق، إنسان يُقتل).

يشتمل التابو على صعيد الجنس بعضا مما سأذكر: الجنسية المثلية (في الغرب لم يعد هذا تابو)، علاقات الآباء بالأبناء الجنسية، اغتصاب أو الزواج بالقاصر (في بعض مذاهب الإسلام مسموح)، مُمارسة الجنس مع الموتى ومع الحيوانات. كما أن التعري الجسدي غير مسموح به في الدين الإسلامي، والعري في المرافق العامة محظور عند الأمريكان. وعلى صعيد الدين يشتمل مما يشتمل على: الكفر، الشرك، الإلحاد، الشتم والقذع بالله وبالأنبياء والرسل (في الغرب هذه كلها لم تعد ممنوعة). على صعيد الأطعمة يختلف الأمر أيضا من دين إلى دين: الذبح الحلال الإسلامي، الكوشر اليهودي، النباتية البوذية، و"تناول اللحوم البشرية". أما على صعيد السياسة فالخيانة هي واحدة من المُحرّمات. توجد مُحرّمات أخرى يشترك فيها أكثر من عامل ديني وسياسي وجنسي مثل الانتحار، طلب الموت من الطبيب بعد استعصاء العلاج.

يكتب الباحث العراقي عدنان حسين أحمد في بحثه الموسوم بالتابو في المشهد الثقافي العربي والإسلامي: إشكالية التحريم والقمع والمُصادرة[2]: (إن فكرة الاستبداد اللاهوتي التي قامت عليها المُؤسسة الدينية، كانت ناجمة عن احتكارها (للتفسير والتأويل، والتحريم والتحليل) بوصفها الواسطة الشرعية الوحيدة بين الإنسان وخالقه، وهي تشبه إلى حد كبير احتكار الأنظمة الدكتاتورية للسُلطات السياسية، وحرمان العامة من المُشاركة الحقيقية في صناعة القرار السياسي. من هنا تولّد التابو الديني، ثم تبعه التابو السياسي، وقد تضافرت المُؤسستان الدينية والسياسية على صناعة التابو الجنسي.)

## الممنوع

هو فعل غير مُناسب القيام به، أو هو شيء لا يُسمح استخدامه، أو حدث لا يجوز الحديث عنه، أو قضية خارج تقاليد مُحددة ومُعرّف بها سلفا. الممنوع هو ما لا تُجيزه الأعراف. وللمنع درجات: اللااستحباب، كراهية فعل الشيء، استنكار الفعل ثم منع الفعل.

المُستنكر غير المُستحب أو البغيض، مثل الطلاق في الدين (إن أبغض الحلال عند الله الطلاق)، ومثل عدم تفضيل الارتباط بحزب من خارج أحزاب السُلطة في السياسة التي لا تحمل أفكارا (هدّامة). وفي الجنس بعض العادات الجنسية والتبرج. يدخل في هذا الباب العيب؛ لأنه ليس شأنا ذا صلة بالتابو، كما تدخل منع مُمارسة عادات مُحددة، مثل الضرطة عند العرب أو "الدريوعة" في الغرب، ختان النساء بقطع البظر، والممنوعات السياسية. أما المُنكر: فأحد أشكاله حد أشكاله ألخمر من الناحية الدينية، الترويج للأفكار (الهدامة) من الناحية السياسية، وبعض المُمارسات

الحميمة من الناحية الجنسية. لكن الممنوع يشمل قضايا مثل المُخدرات، الكتب الإباحية، الكتب الشيوعية، الكتب التي تحرّض على العصيان أو الثورة أو الإلحاد. أخيرا، وقبل أن انتقل إلى المسرح لابد أن أشير إلى أن الحديث عن الدين الإسلامي وتأويلاته الكثيرة وتياراته المُتشعبة بما فيها تيار أسامة بن لادن تعتبر في الشرق اجتهادا (تأويلا) وموضعا للنقاش لتطوير وعصرنة الدين الإسلامي، بينما في الغرب يعتبر الحديث عن أسامة بن لادن أو إشهار الترحيب بأفكاره هو التابو بعينه.

## التابو في المسرح

رغم أن قوانين العملية المسرحية الداخلية هي أحد الأسباب الأساسية في تراجع هذا الفن (مثلا العلبة الإيطالية غير قادرة على مُنافسة شاشة السينما، والتلفزيون، والكومبيوتر) إلا أن الخروج الجذري على هذه التقاليد ما زال مُحرما بالمعنى المجازي حينا، وبالمعنى الحرفي أحيانا، وبخاصة إذا ما تعرض المسرح للتابو الديني، أو الجنسي، أو السياسي. ثمة مواصفات مُحددة هي التي تُحدد "المسرح المسموح به" ومن ضمنها الحكاية، المُعالجة، النص، المُمثل، المُخرج والتقنيات. هذه العناصر يجب أن تلتزم بالأعراف المسرحية واللا مسرحية. عام 1997م ذهبت إلى مهرجان القاهرة المسرحي مُمثلا عن بلجيكا في عمل مسرحي من تأليفي وإخراجي وبطاقم بلجيكي. حينها حذف الرقيب من العرض ما يقارب من 10 دقائق؛ لأنه قرر بأن تلك الدقائق تحتوي على ما يخدش الحياء، بعدها مُنع مُصمّم الإضاءة من أن يضع البروجيكتورات فوق الأرض لغرض استخدام تقنية إضاءة مُختلفة. فالبروجيكتورات بالنسبة لهم مكانها التعليق في السقوف أو على "الستاندات". قبل ذلك التاريخ منعت السلطات العراقية عام 1979م مسرحية الملك هو الملك التي أخرجتُها لأسباب سياسية.

في بلجيكا الموضوع يشبه ذلك رغم أنه لا يبدو كذلك للوهلة الأولى.

تلعب الموضة وتفضيل تيار فني على



آخر في بلجيكا دورا كبيرا في الممنوع المسرحي. توجد في أوروبا تقاليد لإحياء العظماء من المسرحيين. عام 1998م مرت الذكرى العاشرة على وفاة إتيان دوكرو[3] Etienne Decroux مُؤسس مسرح الحركة، أو ما نسميه اليوم المايم الجسدي Dramatic Corporal Mime. في تلك السنة أصبح دوكرو فجأة مُعاصرا وتم إحياء ذكراه ومناهجه (الطليعية/ التجديدية.. إلخ) التي بقيت في نظرهم من أواخر الثمانينيات حتى أواخر التسعينيات مسرحا "بائدا.. تقليديا.. عفا عليه الزمن". ما كان ممنوعا حتى عام 1997م أصبح مسموحا به في عام 1998م. في ستينيات القرن المُنصرم كانت "موضة المسرح السياسي"، وكان الجميع مهموما بالمسرح السياسي "اليساري"، ووصل الأمر أحيانا إلى وهم الخلط؛ ما التزام الفنان بالمسرح والتزامه بالحزب السياسي المُعين. في التسعينيات جاءت موضة التخلص من عقد الجسد، فكان العري الجسدي على المسرح سيدا. في بداية التسعينيات كنت



طالبا في الجامعة الكاثوليكية في لوفان، وكنت أشاهد مع زملائي الطلبة ما لا يقل عن أربعة عروض مسرحية في الأسبوع. إما على صعيد الدراماتورغي فعند البلجيك كان التوليف أو التأليف بين الحركة والنص وما بينهما ممنوعا (مرفوضا) حتى أواسط التسعينيات[4]. كذلك المزج بين الفنون: كأن تُدخل عناصر أوبرالية في العرض المسرحي أو الباليه، أو أن تقتحم صالة العرض مجموعة رياضية تلعب التنس، أو أن تدخل كونسرت موسيقي على العرض المسرحي؛ فتتحول المُناسبة من عرض مسرحي إلى كونسرت مُوسيقي، أو رقص... الخ. باختصار: الممنوع أو المحظور يعني تجاوز حدود السياسة الثقافية المرسومة.

في المنطقة العربية يأخذ الممنوع أشكالا أخرى، فيصبح التعرض للأساليب الدراماتورغية السائدة (الأسباب والنتائج، أو التراتب، أو ما بعد الدراما) موضوعا مرفوضا، وكذا الأمر إذا تعرضت لإلغاء الحكاية وبحثت عن لقاء حي خارج الحدوتة. وسيكون مُثيرا للسُخرية، بشكل شديد، أن تتعامل مع العلوم والرياضيات في المسرح كما يفعل هذا مُنذ أواسط التسعينيات بأول باوفور[5] Paul Pourveur في بلجيكا. لا يحق لك أن تستخدم التقنيات المسرحية خارج سياق وظائفها، مثلا أن تقرر استخدام البروجيكتور باعتباره آلة ايقاع تنتج صوتا وضوءا في ذات الوقت. وعلى صعيد أساليب التمثيل مسموح لك في المسرح أن تعتمد التقليد، المُحاكاة، المُعاناة، التغريب، ولكن ليس مسموحا لك أن تكون أنت نفسك! لا يحق لك أن تخلط بين أساليب التمثيل المُتعددة. لا يحق لك أن تقرأ مقالة على الجمهور بدلا من العرض التمثيلي. المُخرج يلعب دورا مُلتبسا، أحيانا هو صاحب ثورة وأحيانا يلعب بنفسه دور سُلطة التحريم!

أما الأعراف الخاصة بمُختلف مشاربها، فتلعب دورا مُهما وخاصا في التابو المسرحي. مثلا: هاجم الشرطة المسرح في بغداد لمنع مسرحية الملك هو الملك عام 1979م؛ لأن المسرحية كانت تتعرض لأسلوب الحُكم. فالتعرض للسُلطة حرام. من جانب آخر رمى الجمهور الأوربي المُمثلون بالبيض الفاسد في القرن التاسع عشر؛ لأنهم تجاوزوا على ذائقة المُشاهدين. في الاتحاد السوفياتي حكموا على أحد الفنانين بالإعدام؛ لأن فنه لم يكن ثوريا بل شكلانيا. وفي الدانمارك كادت وزارة الثقافة أن تلغي دعمها ليوجينو باربا؛ لأنه لم ينتج أعمالا وكثّف عمله على البحث فقط. فالدولة تعتبر مُؤسسة باربا مُؤسسة مسرحية، والمسرح يعني إنتاج عروض مسرحية ولا يعني شيئا آخر.

بالمُقابل ثمة أعراف أخرى للمنع: فقد هاجم اليابانيون هيجيكاتا بعد عرض مسرحيته (ثورة اللحم) عام 1968م؛ لأنه (مرّغ تقاليد الثقافة اليابانية في الوحل)[6]، واعتبرت مفاهيمه الجمالية (هدّامة)! رغم أن ثورته كانت ضد الثقافة المسرحية اليابانية الخاضعة للثقافة الغربية آنذاك. ونعود إلى موضوع العري فنجد أنك لا يحق لك كمُخرج في المسارح العربية أن تترك المُمثلين في العرض يمارسون الجنس مع بعضهم، أو مع الجمهور كمثل فرقة[7] The Living Theatre أو أن يتعروا.

هذه أنواع من المحظور الاجتماعي، ولكن توجد أنواع أقل حدة: أن تدخّن في المسرح، أن تتناول شرابا أو طعاما، أن تستخدم كلمات (بذيئة)، أن تقدم عرضا مسرحيا في غرفة نومك، أو في مسجد أو في صالة اجتماع رئيس الجمهورية، أو في مبغى.

بالطبع، وبعد كل هذا يوجد عرف ديني. فالدين يلعب دورا في منع العري وتجسيد الشخصيات المُقدسة على المسرح مثل الأنبياء. وهذا المنع له طابع التحريم (المُحرم المقدس). وكذلك يدخل في مدى التأويل المسرحي إذا خصّ عرضا دينيا.

إذن، تعتبر (خيانة) تقاليد المسرح على صعيد الأحكام العامة والخاصة ممنوعة: روح التجديد والتجريب الجريء والجذري ممنوع! إدخال أو إقحام عناصر لا مسرحية

ولا فنية على العناصر المسرحية ممنوع! التجاوز على قدسية النص والتجاوز على سُلطات المُخرج الذي يُعتبر المُؤلف الثاني أو (ربّ العرض المسرحي) ممنوع!

هل أوضحت الفرق بين المُحرم المُقدس والممنوع؟



**الهوامش:**

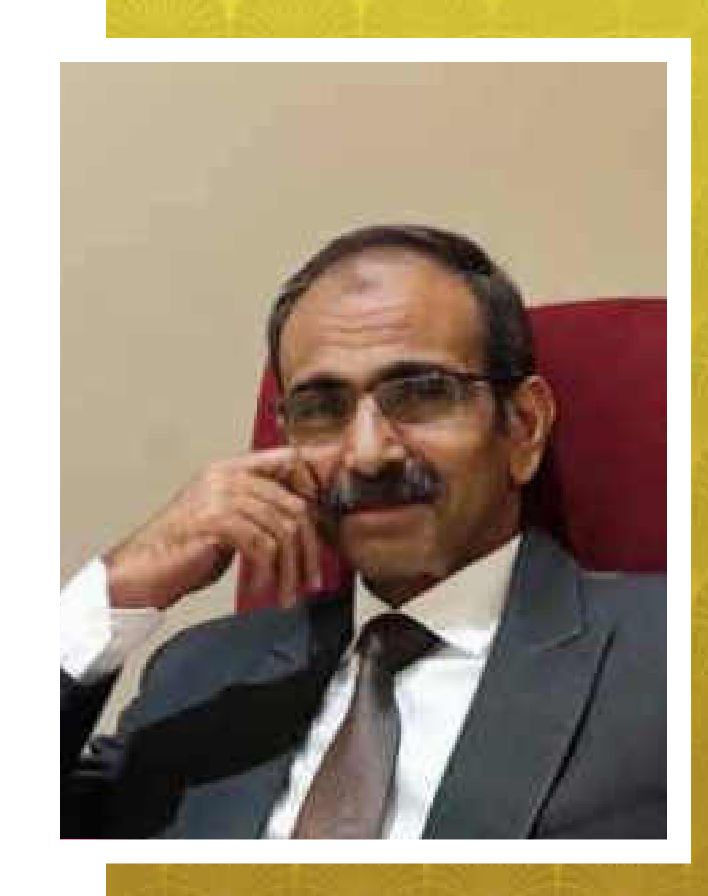
1 - http://nl.wikipedia.org/wiki/Taboe
2 - http://www.rezgar.com/debat/show.art.asp?t=2&aid=18520
3 - http://www.lekti-ecriture.com/editeurs/Etienne-Decroux-mime-corporel.html
4 - http://masraheon.com/phpBB2/viewtopic.php?p=723&
5 - http://www.brakkehond.be/55/pourv1.html
6 - http://home.earthlink.net/~bdenatale/butohquotes.html
7 - http://www.livingtheatre.org

موسيقى

# الفرق الغنائية المصرية في سبعينيات القرن الماضي التكوين.. التوهج.. التفكك والاختفاء

يوسف كمال

مصر



فى مُنتصف سبعينيات القرن الماضي انتشرت ظاهرة جديدة في الوسط المُوسيقي الغنائي؛ حيث بدأ بعض الشباب المُوسيقيين فى تكوين فرق غنائية مُتخذين من الباند الغربي شكلاً لهم، مُبتعدين عن شكل الأوركسترا الشرقي التقليدي في ذلك الوقت، وقدموا أغنيات اختلفت تماماً، شكلاً ومضموناً، عن الأغنيات السائدة آنذاك على المستوى الشعري والموسيقي.

الحقيقة أن مصر لم تكن لها الريادة في هذا؛ فقد سبق هؤلاء الشباب تجربتان عربيتان: الأولى عائلة البندلي في لبنان، والثانية المزداوية في ليبيا، إلا أن التجربة المصرية كان لها طابعاً خاصاً، واستمرت قرابة العشر سنوات.

فى هذا الصدد نحاول رصد تلك التجربة فى محاولة منا لمعرفة أسباب هذه الظاهرة وتوهجها ثم اختفاءها.

إرهاصات وروافد ثلاثة:

1--

يبدو أن أذن المُتلقي تمل سريعاً من تكرار أنماط غنائية مُعينة، بعد مرور بعض الوقت تصبح من كلاسيكيات الغناء، ويبدو أن ذلك قضية إنسانية عامة وإن اختلفت أذواق وثقافات الشعوب.

في نهاية خمسينيات القرن الماضي تكونت في انجلترا فرقة غنائية من الشباب صغار السن أطلقوا على أنفسهم اسم الـ "بيتلز The Beatles" الخنافس، وقدموا أغنيات خاصة بهم على إيقاع الروك، والروك آند رول، والغريب في الأمر أن هؤلاء الشباب قد بلغوا حداً لا مثيل له من الشهرة والقبول لدى الجمهور الأوروبي، بل امتدت شهرتهم خارج انجلترا وأوربا، ووصلت إلى أمريكا، وأصبحت فرقة الـ "بيتلز" معروفة لدى الكثير من شعوب الأرض، وتسابق مُنتجو الألبومات الغنائية من أجل إنتاج أعمالهم التي حققت الكثير جداً من المبيعات على مستوى العالم.

كانت فرقة الـ "بيتلز" أيقونة للشباب المُوسيقي المُتمرد على كل ما هو بالٍ، كانت طاقة الأمل لتقديم كل ما هو جديد، وبمثابة الحجر الذى حرك الماء الراكد في


The Beatles

عالم الغناء والمُوسيقي؛ فبدأ شباب آخرون يجمّعون أنفسهم وتكونت فرق غنائية أخرى ذاع صيت البعض منها، ونذكر منهم على سبيل المثال، لا الحصر، الـ "بى جيبز Bee Gees"، والـ "بونى إم Boney M"، و"الآبا ABBA"، وكانوا نجوماً في فترة السبعينيات.

--2

في فترة الستينيات حيث هيمن عبد الوهاب، وعبد الحليم، وفريد، وأم كلثوم وآخرون على الساحة الغنائية الشرقية، كان هناك خط آخر موازي ومتواري بعض الشيء مُتمثلاً في فرقتين غنائيتين للمُوسيقى الغربية: فرقة "ليه بيتي شا Les Petits chats" القطط الصغيرة، وفرقة الـ "بلاك كوتس The Black Coats" المعاطف السوداء.

فرقتان تكونتا من مجموعة من الشباب المصرى الموهوب المُحب للمُوسيقى، لم يجد أى منهم ضالته المنشودة في أم كلثوم، أو عبد الحليم، إنما كانوا مُتأثرين بالثقافة والمُوسيقى الغربية، ويبدو أن تجربة البيتلز قد أعطت لهم أملاً في أن يجدوا لهم مكاناً في هذا الوسط المُفعم بسلاطين الطرب والغناء الشرقي.

ذاع صيت كلتا الفرقتين بين الشباب المصرى آنذاك، وتعددت حفلاتهما، ورغم أن كلتا الفرقتين لم تُقدما أغنيات خاصة بهما، إنما اقتصر الأمر على الأغنيات الغربية الشهيرة آنذاك، ولكن لا أحد ينكر أن كلتا الفرقتين قدمتا مُوسيقيين شُبان كان لهم أثر واضح على المُوسيقى المصرية بعد ذلك، نذكر منهم، على سبيل المثال، هانى شنودة، وعمر خورشيد، ومجدى الحسيني، وعزت أبو عوف، وطلعت زين، وصادق قلليني، وعمر خيرت، وإسماعيل الحكيم.

--3

يوم أخير وينقضي شهر مارس عام 1977م ويبدأ شهر إبريل حيث موسم حفلات الربيع وشم النسيم حين استيقظ الشارع المصري، والشارع العربي على خبر صادم أفجع الجميع.

مات العندليب، مات حليم عن عُمر يناهز الثنانية والأربعين عاماً، مات أسطورة الغناء العربي، مات أيقونة ثورة يوليو، رائدة ومُلهمة ثورات العالم الثالث، مات حليم ولم يفِ بوعده بإحياء حفلة شم النسيم، مات حليم وترك فراغاً وعرشاً لم يستطع أحد اعتلاءه.

لم يكن العندليب مُجرد مُطرب، بل كان أسطورة من الصعب تكرارها، كان الصوت المُعبر عن النبض السياسي والعاطفي للشارع المصري والعربي على حد سواء في فترة الخمسينيات، والستينيات،


Boney M

والسبعينيات في الحقبة الناصرية وما بعدها.
كان الرائد دوماً في تقديم الجديد؛ فهو صاحب الرؤية المُستقبلية في المُوسيقى، يفتح الطريق ليأتي من بعده من يسير على خطاه؛ فهو المُلهم والمُنظّر، مات ولم يترك خليفة له! والغريب في الأمر أنه قبل سنوات قليلة من وفاة عبد الحليم ماتت أم كلثوم، وفريد الأطرش، وكأن القدر أراد أن ينهي حقبة لن تتكرر من الإبداع المُوسيقي الجميل.
بالتزامن مع ذلك، وبعد انتصار أكتوبر، بدأت العمالة المصرية في النزوح إلى الدول العربية؛ للعمل فيها والعودة للوطن مُحملة بما لذ وطاب من خيرات تلك الدول، وتزامن مع ذلك ظهور اختراع جديد هو الكاسيت، وتوارت الاسطوانات وأجهزة البيك آب، وبدأ ظهور طبقة جديدة تمتلك القوة الشرائية، وبدأ ظهور طبقة جديدة من المُنتجين الفنيين، ألا وهم مُنتجوا الكاسيت؛ لتستهدف الطبقة الجديدة التي تمتلك القوة الشرائية الوافدة من الدول العربية.
كان المطرب الشعبي أحمد عدوية قد ظهر في الوسط الفني قبل وفاة حليم، لكنه ذاع صيته واشتهر بشدة مع ظهور الاختراع الجديد/ الكاسيت، وتعدد مُنتجوا الكاسيت؛ فجلس على عرش الغناء الشعبي، وكان يكفي ذكر اسمه على أفيش أي فيلم سينمائي لإنجاح الفيلم، لم يقف الأمر عند هذا الحد، حيث ظهر نجوم غناء شعبيين آخرين مثل كتكوت الأمير، ومعوض العربي وآخرون، وتم إغراق سوق الكاسيت بكل تلك الأصوات واللون الجديد المُصاحب للتغيرات الاقتصادية والاجتماعية في المُجتمع.
في ظل هذا الزخم والتخبط لم يجد شباب المُوسيقيين مفراً من الإعلان عن أنفسهم وقبول التحدي والإبحار بسفنهم في بحار مُظلمة مُتلاطمة الأمواج، لا يرون براً ولا نجما يهتدون به إلا إيمانهم بأنفسهم.

فرقة الجيتس The Jets:
كانت أولى الفرق المصرية الغنائية التي اتخذت شكل الباند الغربى للفرقة المُوسيقية، وقدمت أغنيات باللغة العربية؛ فكان لها السبق في تقديم هذا اللون الغنائي الجديد، ولم يكن غريبا أن يدلو سمير حبيب بدلوه في ظل الجو الفني المُلبد بالغيوم؛ فقدم بعض الألحان القريبة إلى القلب والمقبولة للأذن المصرية بلغة بسيطة مُستحبة.
هو لم يقدم في البداية أغنيات جديدة من حيث اللحن؛ فكل الأغنيات معروفة لبعض المُستمعين، وبالطبع مجهولة للبعض الآخر، لكن بعد تجربة الجيتس أصبحت كل هذه الأغنيات معروفة للجميع.
فما يُحسب لفرقة الجيتس أنها قدمت أغنيات لسيد درويش الذي كان مجهولاً للكثيرين، فيما عدا البعض من المُهتمين بحضور حفلات المُوسيقى العربية، فقدم "شد الحزام"، و"الحلوة دي"، على سبيل المثال، وقدمها بالبند الغربي مما أكد على عبقرية سيد درويش وتخطي ألحانه حاجز الزمان، أيضاً قدمت الجيتس بعض الأغنيات لناصر المزداوي وعائلة البندلي.
قدم لفرقة "بونى إم Boney M " الأمريكية أغنية "دادي كول daddy cool" بكلمات مصرية وأسماها "أداري ليه"، وأغنية "ما بيكر" "Ma Baker" بكلمات مصرية وأسماها "أوكيه أوكيه".
الحقيقة أن فرقة الجيتس لم يكن لها السبق في تقديم أغنيات غربية شهيرة بكلمات عربية، فعلى سبيل المثال، قدم الرحبانية

لفيروز أغنية "يا أنا يا أنا" باستعارة الجملة الرئيسية للسيمفونية الأربعين لموتسارت، كذلك "لينا ويا لينا" باستخدام الجُملة الرئيسية لكونشرتو الكمان لمندلسون، كذلك الحال قدمت المُطربة اللبنانية طروب أغنية "يا ستي يا ختياره" على اللحن الإسبانى الشهير Porompo mpero.

حقيقة الأمر أن فرقة الجيتس كان لها فضلان في عالم المُوسيقى: الأول أنها كان لها دور تنويري وتثقيفي، حيث قدمت أسماء كانت مجهولة لقطاع كبير من المُستمعين وخاصة الشباب كفرقة البونى إم، وسيد درويش، وناصر المزداوي.

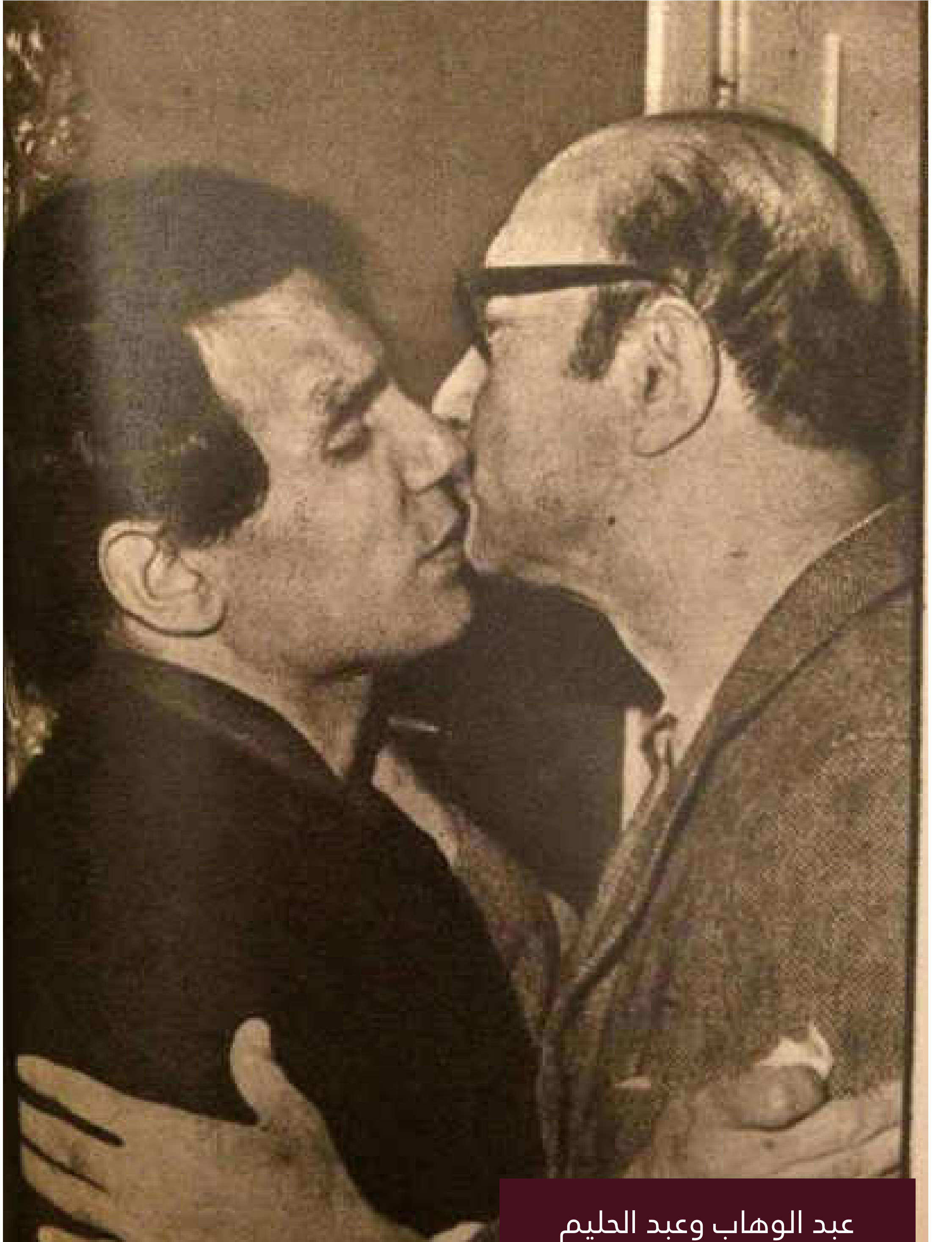
الثاني أنها كانت بمثابة الحجر الذي حرك الماء الراكد؛ حيث كان لها الريادة في مجال الفرق الغنائية الحديثة، وفتحت الطريق للعديد من الفنانين والمُوسيقيين الشُبان حيث تعدد تكوين الفرق الغنائية الحديثة بعد ذلك.

مُؤسس الفرقة هو المُوسيقار سمير حبيب، مُتعدد المواهب، قام بتكوين الفريق كأول فرقة غنائية حديثة؛ فهو رائد في هذا المجال، وقام بتلحين أغلب أغنيات الفرقة منها "طلب القهوة"، ومن أشهر ألحانه أغنية "أحسن ناس" للمُطربة العالمية داليدا، وقام بتلحين وتوزيع أغنيات فوازير رمضان لنيلي، وشيريهان، وسمير غانم، وتخصص فى مجال أغنيات الإعلانات.

فرقة المصريين:

نعتقد أن نجاح فرقة الجيتس وقبول المُستمع المصري لأغنية مصرية بمُصاحبة الباند الغربي؛ كان دافعاً للمُوسيقار هاني شنودة لتكوين فرقة المصريين والتي امتازت عن الجيتس في أنها من أول ألبوم لها قد اعتمدت على كلمات وألحان خاصة بالفرقة وليس ترديداً لأغنيات أو ألحان شائعة، وهنا تكمن الخطورة والثقة بالنفس.

ظهرت فرقة المصريين بثلاثة أصوات تعتبر مُجازفة من الفرقة في ذلك الوقت: إيمان يونس كصوت نسائي سوبرانو- تعتبر الثانية بعد عفاف راضي- والباريتون ممدوح قاسم، والصوت الحنون عمر جوهر الذي تسمى باسم عمر فتحى بعد انفصاله عن الفرقة، وكانت تلك التركيبة



عبد الوهاب وعبد الحليم

الصوتية أحد مظاهر ثورة فرقة المصريين فى الغناء المصري، حيث لم يعتاد المُستمع المصري والعربي بوجه عام على سماع أصوات حادة أو غليظة في الغناء العربي.

ثاني مظاهر ثورة الفرقة هي كلمات الأغنيات التي تميزت بموضوعات وألفاظ لم تكن مألوفة آنذاك؛ فموضوعات الحُب قبل المصريين إما بؤس لهجر الحبيب، أو فرحة لوصاله، فيفاجئ الجميع المُؤلف مُرسي السيد بأغنية بحبك لا، ويشترك الفنان الشامل صلاح جاهين بأغنية الشوارع حواديت حوادايه الحُب فيها وحوادايه عفاريت، ثم يتم مزج اللحن بإلقاء وأداء عبقري لصلاح جاهين بصوته الرخيم.

لم يكن هاني شنودة هو المُلحن الأوحد بالفرقة، بل كان معه مُوسيقار آخر لا يقل نبوغاً عنه هو محمد الشيخ الذي شارك شنودة في تحمل المسؤولية التاريخية لتقديم أول فريق مصري يقدم أغاني مصرية خالصة حازت بها الفرقة على نجاح ملحوظ واحترام الجمهور، ودفعت مُلحنين آخرين لخوض تجربة المصريين.

لظروف عائلية انفصلت إيمان يونس عن الفرقة، وحلت محلها مُنى عزيز، وانفصل أيضا عمر جوهر وقدم نفسه للجمهور

كمُطرب باسم عمر فتحي، واستمرت الفرقة عدة سنوات مات من مات، واعتزل من اعتزل، لكن ستظل المصريين في ذاكرة المصريين كتجربة أقل ما يُقال عنها أنها تجربة حظيت باحترام الجميع.

مُؤسس الفرقة هو المُوسيقار هاني شنودة صاحب الفكر والتميز الإبداعي بدأ حياته كعازف للأورج في الفرق الغربية، إلى أن كون فرقته وقام بتلحين الكثير من الأغنيات الناجحة للفرقة ولمطربين من خارج الفرقة مثل محمد منير "علمونى عنيك"، وأحمد عدوية "زحمة"، ونجاة "بحلم معاك"، كما قام بتوزيع العديد من الأغنيات وقام بوضع المُوسيقى التصويرية للعديد من الأفلام نذكر منها "المشبوه"، و"شمس الزناتي".

ما يحسب لهاني شنودة أنه اعتمد على الهارمونيات في مُوسيقاه، سواء على مستوى المُوسيقى، أو الغناء أيضاً، وأدخل على الباند الغربي آلة الطبلة في الكثير من أغنيات الفريق، وكأنه قد عكس ما قدمه عبد الوهاب حينما أدخل الجيتار الكهربائي الغربي على تخت أم كلثوم، وبليغ حمدي حينما أدخل الساكس على ذات التخت، قام هاني شنودة بإدخال آلة مصرية أو شرقية إلى الباند الغربي، وكأنه أراد القول: إن قواعد الفن والإبداع ليست مُقدسة.

فرقة الأصدقاء:

اعتمدت كل من فرقتي الجيتس والمصريين على الطابع الغربي رغم استخدام بعض الإيقاعات المصرية، إلا أن فرقة الأصدقاء رغم اعتمادها على الباند الغربي فقد قدمت مُوسيقى مصرية متطورة، وقدمت أغنيات اعتمدت فيها على الإيقاعات المصرية والمقامات الشرقية ذات الثلاثة أرباع التون.

تكونت الفرقة من ثلاثة أصوات هم مُنى عبد الغني، وحنان، وعلاء عبد الخالق، وكانت طريقة غنائهم تعتمد على التطريب بعيدا عن الأداء الغربي في الغناء، مُتأثرين في ذلك بدراستهم المُوسيقية، ومُؤسس الفرقة المُوسيقار عمار الشريعي.

إذا كان هاني شنودة قد أدخل آلة الطبلة على الباند الغربي، فإن عمار الشريعي قد


عبد الحليم وفريد الأطرش


أحمد عدوية وعبد الحليم

فريق: Black coats

مع أشهر أغاني فرقة

الجيتس THE JETS

شد الحزام

محتويات الشريط :

وجه « ١ »

| | |
|---|---|
| شد الحزام | ألحان سيد درويش |
| دلوني على العيون السود | " زياد الرحباني |
| سالمة يا سلامة | " فولكلور شعبي |
| ياما سوى | " روميو لحود |
| أهواك - موسيقى | " الدكتور محمد عبد الوهاب |
| مزيكا يا مزيكا | " محمد جمال |
| الحلوة دي | " سيد درويش |

وجه « ٢ »

| | |
|---|---|
| أوكي أوكي | |
| عنا جار | ألحان ميشيل بندلي |
| قسم شرقي | " محمد جمال |
| ليندا ليندا | " سمير الطويل |
| دجي يا ربابة | " روميو لحود |
| زي الليلة | " ناصر المزداوي |
| ياما بكينا | " ناصر المزداوي |

إنتاج : ١٩٧٨

أدخل آلة العود على الباند الغربي المُصاحب للفرقة في الكثير من أغنيات الفرقة موظفاً آلة العود للتعبير عن بعض المشاعر فى بعض الأغنيات بما له من تأثير شجي في نفس المُستمع. ولعل أشهر أغنيات الفرقة "الموضات"، و"مع الأيام"، و"الحدود". لم تستمر الفرقة طويلاً؛ فسُرعان ما انشغل عمار الشريعي بالمُوسيقى الدرامية- سواء التليفزيونية منها أو السينمائية أو المسرحية- وانفصل الأصدقاء الثلاثة مُنى، وحنان، وعلاء وشق كل منهم طريقه الفني مُحققاً نجاحاً ملحوظاً في حينه.

مُؤسس الفريق لم يعرف من الألوان سوى اللون الأسود، وربما لم يعرفه أيضاً، قال ذات مرة: أنا لست محروماً من شيء؛ فلم أكن مُبصراً ذات يوم حتى أُحرم من نعمة الإبصار، سبحان الله، سلب منه نعمة الإبصار ومنحه البصيرة، كان يرى بإذنيه فقد وهبه الله إذنا خارقة وذاكرة فولاذية.

وُلد في صعيد مصر لأسرة عريقة ميسورة الحال، وتخرج في كلية الآداب، وبدأ حياته الفنية كعازف أكورديون بفرقة صلاح عرام، ثم عازفا للأورج بذات الفرقة، وفي مُنتصف السبعينيات، وفي إحدى حفلات الفنانة مها صبري أعلنت عن أغنيتها الجديدة "امسكوا الخشب" من ألحان عازف الأورج عمار الشريعي؛ لتعلن عن ميلاد مُلحن جديد سيكون له باع كبير في دنيا المُوسيقى والألحان، واتبع ذلك اللحن بلحن شجيّ للفنانة شادية هو "أقوى من الزمان"، ثم اتجه سريعا للدراما التليفزيونية كمُلحن لتيترات المُسلسلات، ثم كوّن فرقة الأصدقاء التي لم تستمر طويلا، ثم تفرغ للأعمال السينمائية والمسرحية والتلفزيونية.

قدم لسنوات طويلة في الإذاعة المصرية برنامج "غواص في بحر النغم"، حيث تناول، بالشرح والتحليل، الأعمال الغنائية لكبار المُلحنين والمُطربين، تلى ذلك بنفس الفكرة سهرة شريعي في الفضائيات.

قدم العديد من الأصوات الغنائية بخلاف مُنى، وحنان، وعلاء، أعضاء الأصدقاء؛ فقدم هدى عمار التي تبناها ومنحها اسمه، كذلك قدم حسن فؤاد، وآمال ماهر.

من أهم أعماله السينمائية "كتيبة الإعدام"،




Les Petits chats

فرقة الأصدقاء: حنان-علاء عبد الخالق- منى عبد الغني
بقيادة عمار الشريعي




و"البريء"، ومن الأعمال التليفزيونية "رأفت الهجان"، و"دموع في عيون وقحة"، و"الشهد والدموع"، و"الأيام"، و"أرابيسك"، ومن أهم أعماله المسرحية "علشان خاطر عيونك".

الفور أم 4M:
ربما كان شكل "البونى إم" المكون من ثلاث مُطربات ومُطرب هو الدافع الذي جعله يستعين بأخواته الأربع- واللاتي تبدأ أسماءهن بحرف الميم- لتكوين ذلك الفريق الذي حظي بقبول الجمهور مُنذ اللحظة الأولى، وحقق شُهرة وانتشارا واسعا خلال فترة وجيزة. وكسمة الفرق الغنائية في ذلك الوقت اتخذ الفريق شكل الباند الغربي، ولم يقدم جديدا في بادئ الأمر، واتخذ من تجربة الجيتس مثالاً يحتذى به؛ فقدم الفريق في ألبومه الأول مجموعة من الأغنيات المشهورة، وقدمها بصورة جديدة مُستخدماً أصوات المُطربات الأربع؛ فقدم "الليلة الكبيرة" من ألحان سيد مكاوي، والتي كان لها صدى واسع لدى الصغار والكبار؛ فأحب الجمهور تلك الفرقة الوليدة، وتقبل منها إنتاجها الفني، وحقق الألبوم الأول أرقام مبيعات فاقت المتوقع.

تلى ذلك أن قام الفنان عزت أبو عوف بتلحين بعض الأغنيات لاقت بدروها استحسان الجمهور كأغنية "مغنواتي"، و"دبدوبة التخينة"، ورغم استحسان الجمهور وقبوله لتلك الفرقة إلا أنها لم تترك أثرا فنيا يتخطى زمنها، ويمكن القول: إن الفرقة كانت فرقة تجارية في المقام الأول -والحق يُقال- من دون إسفاف.

بسبب نجاح الفرقة استعان بها المُنتجون في إنتاج مسرحية "عشرة على باب الوزير"، ويبدو أن عزت أبو عوف قد نال إعجاب المُخرجين والمُنتجين واكتشف في نفسه موهبة التمثيل؛ فقام بالتمثيل في فيلم "آيس كريم في جليم".

في الوقت الذي ظهرت فيه موهبة عزت أبو عوف التمثيلية حالت الظروف العائلية من استمرار أخواته في الفرقة؛ فتفككت وظلت ذكراها طيبة في نفوس المُستمعين.

مُؤسس الفرقة هو الطبيب عزت أبو عوف، ابن المُوسيقار أحمد شفيق أبو عوف، تربى في بيت فني، وعشق المُوسيقى مُنذ نعومة أظفاره، ورغم دراسته للطب إلا أنه مارس هوايته بالعزف في فرقة "بلاك كوتس The Black Coats"، ورغم نجاحه كمُوسيقي وشهرته إلا أن موهبته التمثيلية قد جعلته يسلك طريقا آخر بخلاف ما كان يظن ويطمح، ورغم أنه كان له الفضل في تقديم المُطرب محمد فؤاد للساحة الفنية، إلا أنه عندما يُذكر عزت أبو عوف تاريخياً يُذكر كمُمثل لا كمُوسيقي، وهذا من عجائب القدر؛ فبدايات هذا الفنان اختلفت تماماً عما آلت إليه نجوميته، وهذا دليل على أن الإنسان قد لا يعرف قدراته الكامنة، وقد يكتشفها فى وقت مُتأخر أو قد لا يكتشفها.

فرقة النهار:
ارتبط اسم فرقة النهار بالفنان محمد نوح، ويمكن القول: إن ما قدمه نوح لم يتحقق فيه مقومات الفرقة الغنائية؛ إذ كان هو مُطربها ومُلحنها.

اتسمت الفرقة، كغيرها من الفرق، بتناول موضوعات غير مألوفة مُقارنة بموضوعات الغناء الفردي، كان يغلب على أغنيات الفرقة الطابع الحماسي، والأداء التعبيري ولم لا؟ وقد وضح تأثر محمد نوح وإعجابه الشديد بالنهج الذي انتهجه النابغة سيد درويش؛ فكانت مُوسيقاه تعبيرية خالصة.

لم يكن محمد نوح مُجرد مُلحن أو مُطرب،




إنما كان فنانا له وجوه عدة للإبداع، فبجانب الغناء والتلحين كان مُمثلاً أيضا، ونذكر له بطولته على المسرح وأداءه لدور سيد درويش غناءاً وتمثيلاً، ونذكر له أيضاً دوره في فيلم "الزوجة الثانية"، وغير ذلك من الأعمال الدرامية.

في النصف الثاني من تسعينيات القرن المُنصرم قدم نوح تطويراً جديداً للفرقة، كما قدم جيلا جديدا من الشباب هم أبناءه هاشم، وسحر، ومريم، وأصبحت الفرقة ذات رونق وتميز بفضل دفع دماء جديدة لها، ولكن لم تستمر الفرقة في ثوبها الجديد طويلاً!

أيا ما كان الأمر فإن محمد نوح بمحاولاته الدؤوبة لتقديم مُوسيقى مصرية تتسم بالتعبيرية يظل رمزاً للفنان المُثقف صاحب الرؤى والفلسفة والفكر، وصاحب القضية الذي أفنى عمره في سبيلها.

من أشهر أغنيات الفرقة "مدد مدد شدي حيلك يا بلد"، وأغنية "من صغر السن"، ومن أشهر أعمال نوح المُوسيقية وضع المُوسيقى التصويرية والألحان لفيلمي يوسف شاهين "إسكندرية كمان وكمان"، وفيلم "المُهاجر"، وفي المسرح مسرحيتى "سحلب"، و"سالومي".

فرقة طيبة:

على عكس ما قد يوحي به اسم الفرقة من أصالة وعودة إلى جذورنا، كانت الفرقة غربية شكلا ومضموناً، كلمات ولحنا، تلمس التأثر الغربي بوضوح في أغنيات الفريق.

حسين ومودى الإمام، هما ابنا المُخرج الشهير حسن الإمام، نشآ في بيئة فنية وثرية أثرت في تكوينهما على مستوى التعليم والأصدقاء، والبيئة الاجتماعية المُحيطة بهما، فضلا عن سفرهما لأوربا والتأثر ببعض سلوك المُجتمع الأوربي، ومن ثم بالمُوسيقى الأوربية والفن عموماً.

سبق فرقة طيبة الكثير من الفرق المُوسيقية؛ إذ لم يكن غريبا أن يتكون فريق جديد ويظهر على الساحة الفنية، ولا أدري إن كان حسين ومودي الإمام كانت لديهما رؤية وفكر وراء تكوين الفريق أم أنها كانت مُجرد نزوة فنية لشباب لديه ثقافة فنية خاصة.

أيا ما كان الأمر فإن فرقة طيبة لم تترك أثرا فنيا واضحا يميزها عن غيرها رغم إنتاج ألبومين هما "الدنيا صغيرة"، و"الحب حكايتي"؛ لذلك لم تستمر طويلاً، وسُرعان ما اتجه حسين الإمام إلى التمثيل ووجد فيه ضالته، وإن كان قد قدم نفسه كمُلحن في مسرحية "باللو"، واتجه أخوه مودي الإمام إلى المُوسيقى التصويرية للأفلام كفيلم "الإرهاب والكباب"، و"اللعب مع الكبار"، و"طيور الظلام" وإن كان قد قام بتلحين بعض الأغنيات لمُطربين كعلي الحجار في أغنية "في قلب الليل"، والتى تُعد مُميزة في تاريخ الغناء المصري.

فرقة الحب والسلام:

إسكندرية ماريا وترابها زعفران
إسكندرية صبية مهما يطول الزمان

هكذا عبر أبناء الإسكندرية عن مدينتهم الحبيبة في أغنية لهم، هم مجموعة من الشباب السكندري جمعهم حُب الإسكندرية، وحُب المُوسيقى، شرعوا في تكوين فريق لهم ليعبروا عن أنفسهم، وعن آمالهم، وفكرهم، وكغيرهم من الفرق اتخذوا من الباند الغربي شكلا لهم، وإن اتسمت أغنياتهم بالحس الشرقي؛ فجاءت مُوسيقاهم مصرية متطورة، حظيت بحُب جمهور المُستمعين، قريبة من قلوبهم.

من أشهر أغنيات الفريق بخلاف إسكندرية ماريا أغنية "أنتى عايزة مني إيه"، وأغنية "يطول الطريق"، ولولا تمسكهم بالإسكندرية وعدم نزوحهم للقاهرة كغيرهم لكان لهم شأن آخر في عالم المُوسيقى، فمع الأسف القاهرة وحدها هي مركز الفن وقبلة الفنانين، ويبقى فنانو الأقاليم المصرية في الظل ما داموا لم ينزحوا


ناصر المزداوي

للقاهرة، فلولا نزوح سيد درويش للقاهرة ما كانت شهرته، وما كان نبوغه، وحديثا نسبياً نزح من الإسكندرية المُلحن فاروق الشرنوبي، والمُلحن صلاح الشرنوبي، ومن الشعراء عماد حسن، وعوض بدوي؛ فكان لهما ما لهما من نجاح وشُهره.

مُؤسس الفريق هم المُلحن نبيل البقلي ابن الإسكندرية، امتازت ألحانه بالمزج بين الحس المصري والثقافة الغربية؛ فجاءت ألحانه مصرية متطورة بسيطة، لم يسع إلى الشهرة واكتفى بما قدمه من خلال الفرقة.

ملاحظات عامة على التجربة:

بعد استعراض الفرق الغنائية في تلك الحقبة يمكن استنباط بعض الملحوظات على التجربة، فهناك أسباب عدة مُشتركة أدت إلى تكوين الفرق الغنائية ثم إختفاءها بعد ذلك.

أولاً: عدم وجود قائد أو مُلهم للحركة الفنية، وازدياد التخبط الفني على الساحة.

ثانياً: تكونت الفرق الغنائية من الشباب المُتحمس ذي الفكر والرؤيا الخاصة بهم، فلم يسيروا على نهج الأسلاف، بل كان لهم اتجاه مُغاير تماماً.

ثالثاً: كان السبب من وراء تجميع الشباب لأنفسهم في كيان الفرقة المُوسيقية هو خلق كيان قوي نسبياً لهم في مواجهة كيانات أقوى في الساحة الفنية، فكل منهم يستند ويعتمد على الآخر من أجل إيجاد مكان لهم وجعل الفرقة منصة للكشف عن أفكارهم وموهبتهم.

رابعاً: مُؤسس الفرقة هو مُلحن، فهو القادر على خلق ألحان جديدة بأفكار جديدة، وهو غالباً صاحب الرؤية الفنية للفرقة وصاحب الأسلوب المُميز لها.

خامساً: عمر الفرقة الغنائية قصير نسبياً، وغالباً لا يتجاوز العشر سنوات، ويرجع تفكك الفريق واختفاءه إلى افتقاد الرؤية والروح الجماعية، فكل عضو في الفريق له مشروعه الخاص وأحلامه الخاصة، وما أن يجد لنفسه طريقا أو فرصة لتقديم نفسه مُنفرداً؛ يبدأ في الانفصال عن الفريق. فالفرقة الغنائية الجماعية هي بالنسبة لأعضائها معبر مُؤقت يتنفس من خلاله عبير الفن، وليس المقصود منه التواجد والاستمرار والفكر الجمعي حتى بالنسبة لمُلحن الفريق ومُؤسسه.

سادساً: التأثر الواضح بالثقافة والفكر الغربيين، ومع الأسف لا زالت مصر مُستقبلة ومستوردة للثقافة الغربية، وليست صانعة للاتجاهات الفنية الحديثة، فيكفي ظهور اتجاه فني في الثقافة الغربية حتى نتوقع انتشاره في مصر بعد فترة قليلة من الزمن.

سابعاً: وجود تغيير جوهري في المُجتمع، سواء على المستوى السياسي، أو الاقتصادي، أو الاجتماعي.

ثامناً: ارتبط ظهور الفرق الغنائية بظهور تكنولوجيا جديدة. فإذا توافر عدم وجود قائد للحركة الغنائية، وازدياد التخبط الفني مع حدوث تغيير في المُجتمع سياسياً واقتصادياً واجتماعياً، وظهور تكنولوجيا جديدة؛ كان من المتوقع ظهور فرق غنائية عدة مكونة من الشباب المُتأثرين بالثقافة الغربية الوافدة. وهذا ما حدث في بداية الألفية الثانية من حيث ظهور وانتشار ظاهرة فرق الأندر جراوند The Under Ground Bands.

# الصفحة الأخيرة

1

يحمل الفن التشكيلي في مصر مرضا وراثيا يعيقه ويمتص الحياة من عروقه، ويؤدي به تدريجيا للانهيار والموت، هذا المرض عمره يتجاوز 45 عاما، أنا شخصيا أحمل آثار ذلك المرض، كوني خريج كلية الفنون الجميلة دفعة 1994م، المرض هو (الحرمان من رسم الموديل العاري)، هذا ليس بالأمر السهل؛ فدائما ما كان الجسد البشري هو أهم محاور الفن التشكيلي عبر التاريخ، ومُنذ عصر النهضة الأوروبي اعتبر الجسد البشري هو قيمة القيم، و معيار المعايير البصرية، والتركيز المُطلق لكل القيم التشكيلية من علاقة الكتل ببعضها، وعلاقتها بالفراغ، وعلاقة اللون بالضوء والظل. فنان تشكيلي من دون تدريب حقيقي على رسم الجسد البشري هو كمُهندس زراعي لم ير نباتا في حياته، أو طيار لم يجلس أبدا أمام مقود طائرة، أترون حجم الكارثة؟ كان الموديل العاري جزءا أساسيا في مناهج كلية الفنون الجميلة مُنذ إنشائها بالقاهرة عام 1905م، أول من عملا كموديل عارٍ كانا أخوين اشتركا كعاملين في بناء الكلية. حرفيا، مُنذ اليوم الأول للدراسة بها، كان الموديل العاري جزءا جوهريا من المنهج الأكاديمي بها، حتى مُنتصف السبعينيات. مع صعود المد الديني لدولة العلم والإيمان الساداتية مُنع الموديل العاري بالكلية! كان المنع مُريبا، لدرجة أننا لا نجد رواية رسمية عن سبب وتاريخ المنع، فأحد الروايات تتهم الفنان التشكيلي :أحمد ماهر رائف بأنه السبب في المنع بحصوله عام 1976م على موافقة الرئاسة على منع الموديل العاري، بسبب أن رائف كان عضوا بالإخوان المسلمين! رواية أخرى تنسب الحدث إلى طلاب إسلاميين من دون ذكر أسماء وتعود به لعام 1973م، وهي الرواية التي سمعتها من أساتذة الكلية وأنا طالب فيها، طلبة قسم (العمارة) الذين سيطروا على اتحاد طلاب الكلية واستصدروا قرارا بمنع الموديل العاري، تلك ليست فقط أزمة مهنة ضُربت في مقتل بحرمانها من أهم أدواتها، وليست كارثة أجيال من التشكيليين الذين حُرموا من التعلم الحقيقي، تلك قضية الجسد البشري العاري الذي هو مُحرم و Taboo ومُحاصر أبدا بالمنع والمُصادرة والقمع، إن اعتباره موضوعا للمُصادرة والتحريم، هو واقعيا تأكيد لدرجة المُصادرة والقمع التي تقع على البشر عموما، فبغض النظر عن المفهوم الشائع الذي يرى الجسد (مطية) تركبها الروح أو العقل، فأجسادنا هي (نحن) والجسد هو الإنسان نفسه، ليس مفصولا عنه، ليس مطية ولا آلة، إنه الذات نفسها، وقمعه وتحويله لهدف للاتهام والتجريم هو أهم أدوات قمع الإنسان وخلق اغترابه عن ذاته كوسيلة للإخضاع والسيطرة .

2

خلال كل الأعداد السابقة من مجلة "نقد 21"، كان غلاف العدد هو أول ما نستقر عليه أنا ورئيس التحرير الناقد محمود الغيطاني، عادة يأخذ اتفاقنا عليه دقائق قليلة، في هذا العدد، كان الغلاف آخر ما أنجزناه بالمجلة، واستغرق النقاش حوله أياما وساعات من المُكالمات التليفونية والإيميلات جيئة وذهابا، للمرة الأولى أضطر لتصميم أكثر من ستة أغلفة حتى نستطيع الاستقرار على أحدها، ولم لا؟ والجسد البشري هو ملف هذا العدد، فما هي (الإيروتيكية) إن لم تكن شعورا محوره الجسد البشري، كان علينا أن نتخيل درجة الحساسية لوضع جسد عارٍ على الغلاف، حساسية من شاركوا بالعدد، ومن سيقرأون، وحساسية منصة التواصل الاجتماعي التي ننشر عليها أعداد المجلة- وتلك الحساسية مُصيبة بذاتها- كان علينا أن نجد منطقة وسط بين شجاعتنا كمُبدعين ومُثقفين، وما بين حذرنا لئلا نخترق حساسية1 تابو الجسد العاري، مع الحرص على البُعد الفني المُرتفع المستوى المتوقع من غلاف مجلتنا، بصراحة، أثناء إخراج العدد كنت أشعر كأنني أسير على حبل مشدود من التوتر بين رغبتي في حريتي كفنان، وبين مُراعاة تلك الحساسية، ورغبتي في استكشاف مساحة الحرية المُشتركة ما بيننا وبين قرائنا، أخيرا وصلنا لتصميم غلاف اعتبرناه يقف في المنطقة الوسط المتوترة ما بين كل تلك الدوائر المُختلفة، لكنك عزيزي القارىء مدعو لمأدبة بصرية، فتاليا لهذه الصفحة ستجد مجموعة التصميمات التي قررنا عدم استخدامها غلافا للعدد، نتمنى أن يجد فيها من ستعجبه ما يثير إعجابه، وأن يجد فيها من ستثير حفيظته، ما يثير تلك الحفيظة، تذكروا وعدنا في العدد الأول ، أننا أصدرنا "نقد 21" لرمي أكبر قدر من الأحجار في بركة الثقافة العربية الراكدة والآسنة.

---

* أستعملها هنا بالمعنى الطبي Allergy

**ياسر عبد القوي**

مجلة نقدية شهرية تصدر مؤقتا بصيغة PDF

# نقد 21

العدد الرابع/ مارس 2022م




أدب

## الإيروتيكية فن أم ابتذال؟

سينما

## صناعة البورنو: تاريخ من المنع والمصادرات

فوتوغرافيا

## تاريخ العري من الإبداع إلى الابتذال

كوميكس

## بطلات خارقات الإثارة



مجلة نقدية شهرية تصدر مؤقتا بصيغة PDF

أدب

سينما

فوتوغرافيا

كوميكس


نقد 21
العدد الرابع/ مارس 2022م
NAQD
Critic Magazine
21
مجلة نقدية شهرية تصدر مؤقتاً بصيغة PDF
الإيروتيكية فن أم ابتذال؟
صناعة البورنو: تاريخ من المنع والمصادرات
تاريخ العري من الإبداع إلى الابتذال
بطلات خارقات الإثارة
أدب
سينما
فوتوغرافيا
كوميكس





# نقد 21

العدد الرابع/ مارس 2022م

NAQD 21
Critic Magazine


أدب

## الإيروتيكية فن أم ابتذال؟

سينما

## صناعة البورنو: تاريخ من المنع والمصادرات

فوتوغرافيا

## تاريخ العري من الإبداع إلى الابتذال

كوميكس

## بطلات خارقات الإثارة




# نقد 21

العدد الرابع/ مارس 2022م

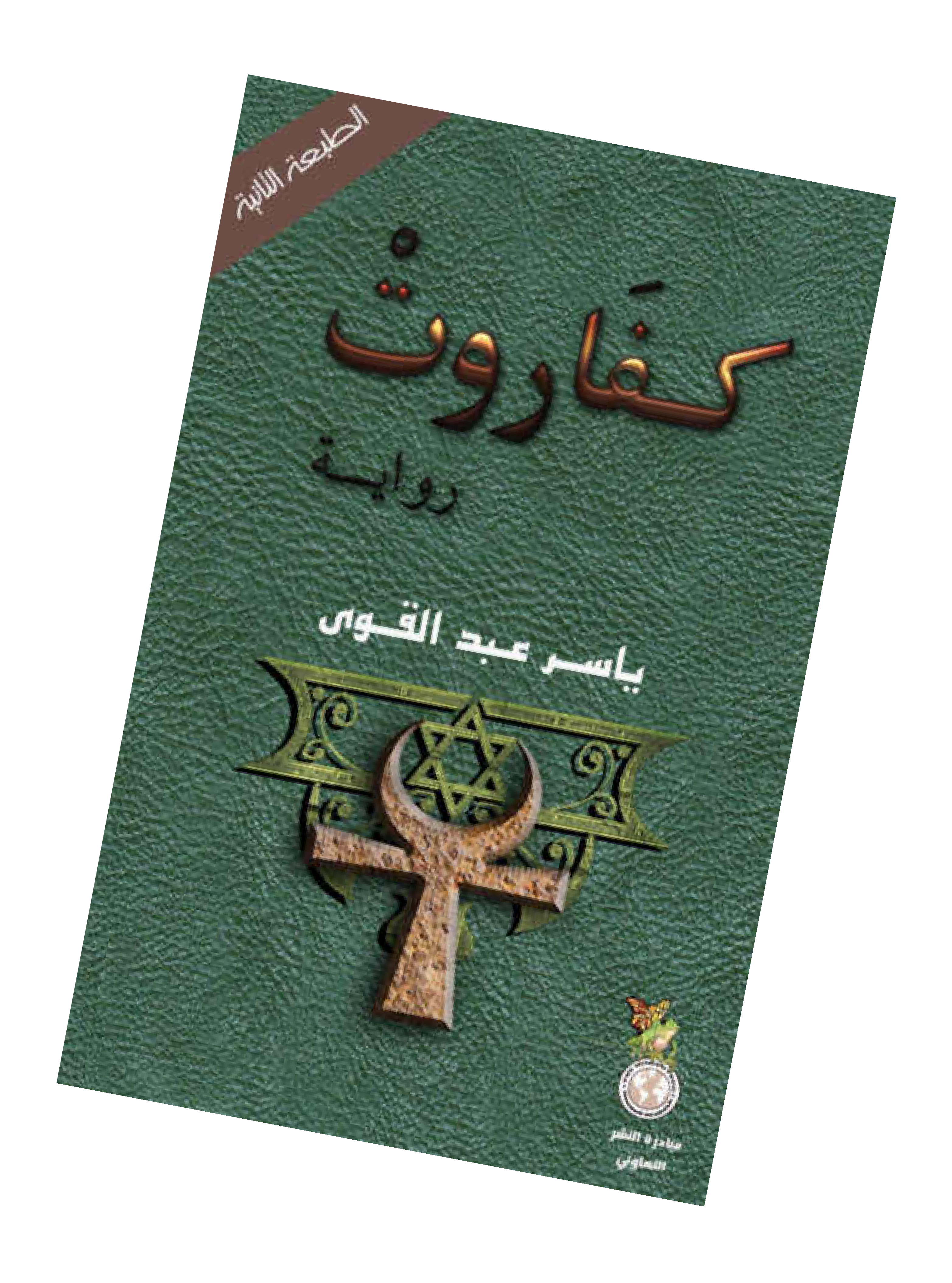
NAQD 21
Critic Magazine

أدب
## الإيروتيكية فن أم ابتذال؟

سينما
## صناعة البورنو: تاريخ من المتعة والمصادرات

فوتوغرافيا
## تاريخ العري من الإبداع إلى الابتذال

كوميكس
## بطلات خارقات الإثارة


الطبعة الثانية
كفاروت
رواية
ياسر عبد القوى
مبادرة النشر
التعاوني




**Nymphomaniac أو شبق هو فيلم أوروبي من جزأين من إنتاج 2013م، كتبه وأخرجه المُخرج الدانماركي لارس فون ترير Lars Von Trier، يتحدث الفيلم عن امرأة مُصابة بمرض الهوس الجنسي، وتروي من خلال الفيلم تجاربها الجنسية المُثيرة لطبيبها الذي يحاول مُساعدتها على التعافي، كما يؤرخ الفيلم لحياتها الجنسية المُختلطة مُنذ المُراهقة حتى سن البلوغ، وينقسم الفيلم إلى ثمانية فصول. كان من المُفترض أن يكون الفيلم جزءا واحدا فقط، ولكن بسبب طوله اتخذ ترير قراره بتقسيم المشروع إلى فيلمين مُنفصلين. والفيلم هو نتاج دولي مُشترك بين الدانمارك، وبلجيكا، وفرنسا، وألمانيا، وقد تم عرض الجزء الأول من الفيلم في 16 فبراير 2014م في الدورة 64 لمهرجان برلين الدولي السينمائي، بينما عُرض الجزء الثاني في الدورة 71 لمهرجان البندقية السينمائي الدولي، وكان العرض الأول للفيلم في كوبنهاجن في 10 سبتمبر 2014م، كما تم ترشيحه لجائزة المجلس الاسكندنافي السينمائي لعام 2014م، وهو الجزء الأخير لثلاثية لارس فون التي تتحدث عن الاكتئاب بعد Antichrist عدو المسيح 2009م، و Melancholia سوداوية/ كآبة 2011م.**